

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»
Российский этнографический музей
Государственный Эрмитаж

МОДА И ДИЗАЙН ■ исторический опыт ■ новые технологии

МАТЕРИАЛЫ XXV МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
Санкт-Петербург, 25–28 мая 2022 г.

Санкт-Петербург
2022

УДК 687.01:7.05 (063)
ББК 37.24-2:87.852.4я43
М74

М74 Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: Матер. XXV междунар. науч. конф. / Под ред. Н. М. Калашниковой. — СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2022. — 602 с.
ISBN 978-5-7937-2131-8

УДК 687.01:7.05 (063)
ББК 37.24–2:87.852.4я43

Оргкомитет конференции:

С. М. Ванькович
М. А. Блюмин
Н. М. Калашникова (председатель)
М. М. Кузнецова
О. Е. Денисова

Редколлегия:

кандидат педагогических наук – М. Е. Балашов
кандидат искусствоведения – С. М. Ванькович
кандидат педагогических наук – А. Э. Жабрева
доктор культурологии – Н. М. Калашникова
кандидат искусствоведения – М. М. Кузнецова
кандидат искусствоведения – Н. Ю. Митрофанова

Материалы необязательно отражают точку зрения редакционной коллегии сборника и публикуются в авторской редакции.

ISBN 978-5-7937-2131-8

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2022
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2022
© РЭМ, 2022

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation
Federal State Budget Educational Institute of Higher Education
«Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design»

The Russian Museum of Ethnography
The State Hermitage Museum

FASHION AND DESIGN ▪ **historical impact** **new technologies**

Conference proceedings of the 25nd international scientific conference
Saint Petersburg May 25–28, 2022

Saint-Petersburg
2022

UDC 687.01:7.05 (063)
BBC 37.24–2:87.852.4я43
M74

M74 Fashion and Design: Historical Impact – New Technologies:

Conf. Proceedings of the 25nd International Scientific Conference.
/edit. N.M. Kalashnikova. — StP.: FGBOUVO «SPbGUPTD»,
2022. — 524 p.

ISBN 978-5-7937-1993-3

UDC 687.01:7.05 (063)
BBC 37.24–2:87.852.4th43

Organizing Committee:

S. M. Vankovich
M. A. Bliumin
N. M. Kalashnikova (chairmen)
M. M. Kuznetsova
O. E. Denisova

Editorial Board:

PhD in Pedagogy — M. E. Balashov
PhD in Art History — S. M. Vankovich
PhD in Pedagogy — A. E. Zhabreva
Doctor in Culturology — N. M Kalashnikova
PhD in Art History — M. M. Kuznetsova
PhD in Art History — N. Y. Mitrofanova

Published materials may not reflect the point of view of the editorial board and are published in authors' edition

ISBN 978-5-7937-2131-8

© FGBOUVO «SPbGUPTD», 2022
© The State Hermitage museum,
Sant-Petersburg, 2022
© REM, 2022

«МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ – НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, 2022»

В 2022 году Санкт-Петербургский университет промышленных технологий и дизайна, Российский этнографический музей и Государственный Эрмитаж проводит двадцатую пятую Международную научную конференцию «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии».

Ежегодно конференция проходит в период Белых ночей в Санкт-Петербурге, где сосредоточены крупные образовательные центры и богатейшие музейные коллекции. Организаторы традиционно проводят научную конференцию в сочетании с посещением специализированных занятий на экспозициях и в фондохранилищах крупнейших музеев Санкт-Петербурга.

Особенностью этого важнейшего для дизайнеров, историков костюма и текстиля российского форума является рассмотрение всего многообразия тем, включая историю происхождения самого феномена костюма и его важнейших аксессуаров, с выделением приоритетных направлений.

Свыше ста тридцати специалистов прислали свои работы, представляющие различные направления научного знания в области теории, истории и практики дизайна костюма, текстиля и интерьера. Это учёные из Москвы и Санкт-Петербурга, Екатеринбургa и Иркутска, Кемерово и Новочеркаска, Иваново, Орла, Рязани и других городов России. Это наши коллеги из Азербайджана, Молдавии, Турции. Как и прежде наибольшее количество участников в секциях: «Традиционный костюм народов России и стран Ближнего Зарубежья», «Текстильные традиции и новейшие технологии», «Дизайн костюма и мода в контексте новой эстетики». Кроме того, значительное количество статей посвящено темам «Костюм в исторической перспективе», «Массовая культура в системе информационного общества», «Методики преподавания в профессиональной подготовке дизайнеров». Пополнились новыми авторами разделы конференции «Реконструкция и реставрация исторического костюма», «Куклы и манекены: история и современность». Большой интерес и количество публикаций вызвала и заявленная исследовательская тема «Ресайклинг и апсайклинг — новая жизнь старых предметов», а также приуроченная к открытию конференции специализированная выставка из коллекций Российского Этнографического музея «В гармонии с природой» (экоматериалы в одежде народов Евразии).

Профессор Н. Калашникова

КОСТЮМ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

УДК 7.071.1:7.035.23 (73:44) Duncan

Азархи С. В.

Azarkhi S.

РЕФОРМА РАЙМОНДА ДУНКАНА

RAYMOND DUNCAN»S REFORM

Аннотация: Работа представляет реформу Раймонда Дункана в начале XX века в искусстве, костюме и образе жизни.

Ключевые слова: Реформа жизни, телесность, сандалии, ткачество, античность, Раймонд Дункан

Abstract: The work represents Raymond Duncan»s reform at the beginning of the twentieth century in art, costume and lifestyle.

Keywords: Life reform, physicality, sandals, weaving, antiquity, Raymond Duncan

Рубеж XIX и XX веков беспокойное взволнованное время, когда люди подвергали сомнению все установки прошлого, жаждали перемен и реформ человеческого бытия. Проявления процесса были порой зыбкими, слабо оформленными и только в Германии процесс был достаточно отрефлексирован и получил имя собственное: Лебенсреформ, реформа жизни. По сути дела немецкая реформа жизни включала все особенности современного ЗОЖ и являлась своего рода матрицей сегодняшнего дня. В состав Лебенсреформ входили: обращение к природе в первую очередь, антиурбанизм, антитехницизм, примат органического мышления — зачаточный энвайронментализм, говоря современным языком. Следовательно: натуропатия, вегетарианство, натурализм, обращение к восточным философиям, свободная любовь, свободное материнство, феминизм и новое понимание функций тела. Новое понимание телесного влекло за собой реформу одежды.

Одним из самых интересных немецких реформаторов жизни был Густав Грезер — поэт, художник, философ, духовный отец нобелеата Германа Гессе, — в 1900-м году оказавшийся в Париже, где произошло знакомство с семейством Дунканов. Брат и сестра Дунканы ввели Грезера в круг парижской богемы, познакомили с Гертрудой Стайн, Матиссом,

Пикассо. Грезер и Дункан были примерно одного возраста, Раймонду было 26 лет Густаву 21 год. Оба были вегетарианцами, боготворили Уолта Уитмена, интересовались движением, писали стихи, рисовали и хотели изменить жизнь людей к лучшему.

Следует отметить, что у немецких лебенсреформеров была принята особая форма одежды — архаическая, напоминающая одежду христианских апостолов, изображаемых на картинах. Они носили длинные волосы, перехваченные через лоб ремешком, бороды, женщины носили распущенные волосы и венки из цветов, ходили босиком или в сандалиях. Короче говоря, и это не фигура речи, а факт, немецкие лебенсреформеры являлись предтечами хиппи образца 1966 года. Именно так и выглядел очень высокий и красивый Густав Грезер.

Вообще современников больше всего поражали не апостольские туники и длинные волосы реформаторов, а их сандалии. Со времен падения Римской империи, сандалии в Европе носили только монахи францисканцы, обручившиеся с бедностью, обувь всех остальных была только закрытой и, можно себе представить, какое шокирующее впечатление оказывала обувь, открывающая пальцы и пятку. Однако Раймонд Дункан был не шокирован, а очарован сандалиями и в 1900 году, в год знакомства с Грезером, разработал, а потом и запатентовал, собственную модель сандалий, легких, изящных, напоминающих античные.

На рубеже веков возникло очередное увлечение античным миром, чему немало способствовали археологические открытия Трои, Микен, Олимпии, Крита, позволившие увидеть греческую культуру в новом свете. Античностью тогда увлекались многие, но Раймонд был в своих увлечениях и пристрастиях самым последовательным и радикальным. Он не остановился на обуви, занялся ткачеством, а это достойное занятие — сама богиня Афина была великой ткачихой. Раймонд Дункан реконструировал греческий ткацкий станок, из тканей собственного производства делал драпированную одежду, которую носил сам, его жена Пенелопа, сестра выдающегося греческого поэта Ангелоса Сикелианоса, их сын Меналкас, Айседора и, возможно, люди ближнего круга. Были случаи, когда внешний вид Дункана приводил к скандалам, об одном упоминает Айседора в своей книге «Моя жизнь», к сожалению не изобилующей упоминаниями о брате. Элис Токлас — секретарь и подруга Гертруды Стайн в своих воспоминаниях «Моя жизнь с Гертрудой Стайн» пишет о первой встрече со своим кумиром, произошедшей в 1907 году: «Как и Гертруда Стайн, Лео (брат писательницы-прим. авт.) был одет во все коричневое. И одинаковые сандалии, сделанные во Флоренции

по модели Раймонда Дункана. Дункан скопировал модель с греческой вазы в Британском музее». Насчет вазы есть сомнения, но это неважно, гораздо интересней упоминание о коричневом цвете не самом модном в 1907 году. Токлас не пишет какая именно одежда была на брате и сестре Стайн, но сопоставляя ее текст со свидетельством, которое будет приведено ниже, можно думать, что и ткани принадлежали авторству Раймонда Дункана. В январе 1910 года нью-йоркская газета Times сообщила о судебном разбирательстве по поводу «неправильно одетого, безнадзорного ребенка (Меналкаса- прим. авт.) в сандалиях и тунике, выполненных его отцом, а не в чулках, штанишках и ботинках на толстой подошве. Сандалии были рассмотрены как очень неуместные зимой. Суд сообщил, что на мальчике была верхняя одежда из белой шерсти в форме свитера, но только с короткими рукавами, в дюйме или около того от колена. Под ним была коричневая шерстяная фуфайка значительного веса, но только короче верхней одежды. Под ней три толстых льняных майки коричневого и фиолетового цветов. Сандалии завершали наряд. Эта одежда и сандалии были вероятно сделаны самим Дунканом и его женой, которые, как сообщалось, носили подобную одежду [1].

Тот же источник указывает, что образцов тканей, созданных Дунканом, не сохранилось, однако, в собрании музея Метрополитен находится платье, датированное 1920-м годом, ткань и фасон которого созданы Раймондом Дунканом. Золотисто-зеленое платье в стиле флаппер состоит из двух тканых полотнищ с каймой и цветочным орнаментом, скрепленных по плечам и бокам. Характер орнамента немного напоминает модные в 1920-е годы разработки Рауля Дюфи [2]. Платье позволяет составить представление о мастерстве и художественном вкусе Раймонда, возродившего древние приемы ткачества. О них также позволяют судить воспоминания Айседоры, связанные с помощью голодающим Албании. Чтобы помочь голодающим Раймонд привез с острова Корфу мешки с шерстью и собрал женщин, готовых прясть за одну драхму в день. Затем, с того же острова, он привез ткацкие станки и, по эскизам Раймонда, албанки соткали несколько очень красивых покрывал с древнегреческими мотивами, которые Раймонд очень дорого продал в Лондоне. На вырученные деньги организовал пекарню, где пекли и продавали хлеб вдвое дешевле обычного.

Главенствующей идеей рубежа веков, составляющей культурный цайт гайст эпохи, была идея совокупного художественного продукта, Gesamtkunstwerk, а так же идея жизни в искусстве и жизни как искусства. При этом искусство не разделялось на высокие и низкие жанры:

файн-арт и ремесло. Жизнь в искусстве и жизнь как искусство, можно было понимать как непрерывный процесс художественного созидания, проходящий в определенных декорациях и костюмах, поскольку элемент театральности в этом случае исключить невозможно. В 1903 году семья Дунканов совершила путешествие в Мекку своих грез — в Грецию. Гонорары Айседоры позволили купить холм Копанос под Афинами и там построить идеальный дом. Раймонд сделал проект, образцом которого послужил дворец Агамемнона в Микенах, открытый Генихом Шлиманом. Интересно в этом случае еще и то, что древняя brutальная архитектура дворца, не вступала в противоречие с новейшей, модернистской архитектурой эпохи, напротив, она выглядела остросовременной. Дом строился очень долго, затраты были огромны, мешало еще и то, что холм был безводным, а про водопровод, похоже, в тех краях не знали. Тем не менее, стройка была завершена: внутренне убранство, ткани, керамика были сделаны Раймондом собственноручно по древнегреческим образцам. Гости, при входе в это святилище, хронотоп по сути дела, должны были переодеваться в античные одежды и сандалии. Дом сохранился и сейчас там находится «Центр изучения танца имени Айседоры и Раймонда Дунканов».

Разумеется, что брат Айседоры, разработавший в 17 лет теорию движения «кинематику или синтез движений труда в повседневной жизни», не мог обойти стороной танец и в 1911 году в Париже поставил балет «Электра» по Софоклу, к которому создал костюмы и написал музыку. В 1912 году в русском журнале «Театр и искусство» была опубликована статья будущего наркома Луначарского «Перевоорот господина Дункана в искусстве». Статья характеризует скорее самого Луначарского, чем объективно Раймонда Дункана и его постановку, однако, воспоминания очевидца безусловно важны, особенно если учесть, что в русскоязычном корпусе о Дункане кроме редких упоминаний нет ничего. «Брат Айседоры — Раймонд Дункан, несомненно, симпатичнейший человек. Вы можете многому у него научиться. Нельзя не удивляться бескорыстной преданности его своим идеям, его энергии, трудолюбию, его благоговейной любви к красоте, его великолепным намерениям и ярко выраженным демократическим симпатиям. Все это не так-то часто встречается в столь значительной степени и со столь бросающейся в глаза выразительностью». Затем постепенно автор снижает пафос: «Раймонд Дункан — длинная сухопарая фигура в самотканной тунике и тоге с длинными прядями волос, падающими на плечи. Каждый день он преподает бесплатно в своей академии довольно разношерстной пу-

блике принципы истинной красоты в виде уроков гимнастики, танцев, музыки, пения, рисования, ткацкого и горшечного и даже сапожного ремесла» [3]. Очевидно, что дункановский *Gesamtkunstwerk*, и синтез искусств в принципе Луначарскому не только не близок, но и мало понятен. В 1911 году Раймонд и Пенелопа, вернулись в Париж и основали новую школу, Академию, где был бесплатный курс танца, искусств и ремесел. Позже подобную школу они открыли в Лондоне. Обе школы основывались на принципах Платоновской академии и были «открытым домом для любого нового поиска в театре, литературе, музыке, искусстве». Отметим, что цель жизни Раймонда Дункана заключалась в создании некоего синтеза работы (это надо подчеркнуть особенно), искусства и физического движения, ведущих к дальнейшему развитию человечества.

«Г. Раймонд Дункан затеял полный и совершенный переворот в искусстве, начал он с музыки, но не щадит ни одной области. После тщательного изучения традиционного искусства в современной Элладе, среди крестьян Аркадии и Арголиды, среди краснокожих, у которых Дункан прожил долгие месяцы и которые возбудили в нем сильнейший восторг, наконец, среди китайцев, — Дункан пришел к выводу, что все народы первоначально обладали одной музыкой, коренящейся в мировых ритмах, которые являются человеческим отражением начал, лежащих в окружающей природе. Эта первобытная, вселенская и всенародная музыка должна и может явиться базисом не только для пения и инструментального исполнения, но и для всей жизни тела и духа... та же музыка в преображенной форме ложится в основу орнаментики и архитектуры. И Дункан с эмфазом говорит даже, что вернувшись к принципам этой, вновь им найденной первомузыки, мы можем музыкально анализировать законы физики, химии, динамики, органики, психики, царящие в природе»[3]. Тут следует поблагодарить Луначарского за столь точное и краткое описание натурфилософского холистического подхода очень модного на рубеже веков.

Действительно, Раймонд и Пенелопа Дунканы провели несколько месяцев у индейцев каламанов, они совершили вполне серьезную экспедицию и провели полевые этнографические исследования. Возникает вопрос: а не Дунканы ли задали направление будущим поколениям хиппи в их увлечении индейской одеждой и музыкой?

Раймонд Дункан, родившийся в 1874 году и умерший в 1966 году, прожил длинную жизнь, наполненную трудом, служением идеалам и высоким целям. Всю свою жизнь он носил длинные волосы, при-

знак реформаторов жизни, и «самотканые туники», говоря языком Луначарского.

Примечания

1. По материалам «Конференции ткачей Северной Калифорнии 2016г».
2. Фото платья Р. Дункана из коллекции Института костюма Метрополитен музея URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/87582> (дата обращения: 10.02.2022).
3. «Театр и искусство», П., 1912, № 13, 25 марта, стр. 282–285; переиздано в сборнике статей Луначарского «Театр и революция», М., 1924, стр. 357–362. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/perevorot-gospodina-rajmonda-dunkana-v-iskusstve> (дата обращения: 10.02.2022).

УДК 391.2:392.16:392.34:745.03 (=161.1)

Бараш А. Ю.

Barash A.

ОТОБРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В РУССКОМ КОСТЮМЕ КОРМИЛИЦЫ

DISPLAY OF THE NATIONAL STYLE

IN THE RUSSIAN COSTUME OF THE WET NURSE

Аннотация: В статье на примерах изобразительного искусства, литературных источников и фотографий рассматривается русский костюм кормилицы, его появление и развитие в отечественной дворянской культуре. Определены причины обращения к национальному стилю и народному костюму в формировании образа кормилицы.

Ключевые слова: русский костюм, костюм кормилицы, русская культура, история моды

Abstract: The article examines the Russian wet nurse costume, its appearance and development in the local noble culture, using examples of fine art, literary sources and photographs. The reasons for turning to national style and folk costume to form the image of the wet nurse are determined.

Keywords: Russian costume, wet nurse costume, Russian culture, fashion history

«На российских улицах было много занятого. В толпе праздну гуляющих господ и снующих меж ними лоточников, картузников, сапожников, книгонош и старьевщиков острый глаз иностранцев примечал круглых, крутобоких скуластых баб в слишком правильных, этнографических русских костюмах и кокошниках. Они несли себя, словно столбовые дворянки, ступая медленно и величаво, поводя плечами, будто в танце. Это были кормилицы, молодые бабы, нанятые богатыми семействами для кормления младенцев» [1, с. 196].

Словарь Ожегова давал следующее толкование термина «кормилица»: «Женщина, нанимаемая в дом для вскармливания ребёнка грудью вместо матери». «Институт» кормилиц был неотъемлемой частью дворянской культуры Российской империи. Впервые кормилицы упоминались в сборнике правовых норм Киевской Руси «Русская Правда» (XI–XII века), где говорилось, что штраф удваивался за правонарушение в адрес мамушки (в отличие от обычной холопки). С XVI века наличие в знатной семье кормилицы становилось нормой. В царской семье детей окружали до четырех кормилиц, а в дворянских, купеческих и боярских семьях обычно прибегали к услугам одной мамушки. Получить статус

кормилицы в дворянской семье было престижно, поскольку впоследствии вскормленные дети выплачивали ежегодный пансион своим «молочным мамам», приглашали в дом растить «молочных внуков», чем обеспечивали мамушку до старости. Так Ефросинья Ершова, кормилица Николая I, впоследствии приглашалась ко Двору на крупные церковные праздники и ей была положена ежегодная выплата в 125 рублей [2, с. 100]. Особенно ценились «молочные мамы» из села Пулково Царскосельского уезда, поскольку считалось, что воздух и экология Пулковских высот способствует особому здоровью матери. Екатерина Лужникова, кормилица Александра III, как раз была из села Пулково. По окончании кормления цесаревича ей было положено ежегодное жалование в 100 рублей (в праздничные дни полагались дополнительные выплаты). Также существовала практика «выкармливания» свободы для молочных братьев и сестер барина (по совершеннолетию «молочному брату» давалась вольная). Выбору мамушки придавалось огромное значение. Самым приоритетным являлось состояние здоровья, поэтому на полотнах и фотографиях были изображены пышущие румянцем корпулентные бабы. Постепенно «институт» кормилиц в России становился настолько популярным, что в конце XIX века создавались специальные профессиональные конторы для мамушек, где педиатры и акушеры вели контроль над состоянием «молочной мамы» и ее детей. Мамушка жила в семье и на протяжении кормления занималась только ребенком. Помимо вскармливания, в обязанности «молочной мамы» входил полноценный уход за ребенком, она должна была следить за его состоянием.

Особое внимание уделялось внешнему виду кормилицы. Во время посещения Петербурга, французского писателя Теофиля Готье впечатлил облик мамушек: «Рядом с вами в национальном костюме проходит кормилица; на голове у нее повойник — нечто вроде шапки в форме диадемы из красного или синего бархата, украшенной серебряным шитьем. Повойник бывает поднят или опущен: поднятым его носят девушки, опущенным — замужние женщины. У кормилиц повойник с доньшком, и из-под него висят косы... Похожая на жакет верхняя одежда из камки на вате с кокеткой, с недлинными полами, из-под которых видна юбка из менее богатой ткани... Жакет у нее красного или синего цвета, как повойник. Широкая золотая лента идет по краю жакета» [3, с. 46]. Облик кормилицы в русском платье стал ярким проявлением неорусского стиля в отечественном искусстве.

Наиболее ярко черты национального стиля стали проявляться в русском искусстве XIX века. Кризис классицистической культуры послужил

стимулом к оживлению «национальной» проблематики во всех сферах общественной жизни. Решающим толчком к изучению древнерусского искусства послужило, несомненно, развитие национального самосознания как следствия народно-патриотического движения во время Отечественной войны 1812 г. Имелись еще предпосылки развития русского стиля в искусстве XIX века — внутренняя политика правительства Николая I и личные устремления самого императора. В 1834 году Николаем I был издан Указ о создании парадного придворного платья в русском стиле, демонстрирующего единение императорского двора и народа российской империи.

В основе русского стиля лежало обращение к художественным традициям прошлого — к народному и древнерусскому искусству. Русская тема и русский стиль охватили в это время практически все сферы художественной жизни.

Все это способствовало тому, что на протяжении XIX века в дворянском костюме не теряла актуальности тема русского национального платья. Народный костюм, продолжавший жить в деревнях, можно было увидеть и в городской среде. В обеспеченных дворянских семьях было принято одевать детей в неорусском стиле. Для того, чтобы с рождения взращивать в детях любовь к отечеству и национальной культуре, в семьях было принято держать кормилицу в стилизованном русском платье. Об этом феномене писал Теофиль Готье: «Можно подумать, что цивилизация, с развитием которой исчезает национальный колорит, стремится оставить своим детям хотя бы память о нем. Вот и приводят к детям женщину из деревенской глуши в старинном национальном костюме. Она являет собой как бы образ матери-родины» [3, с. 46]. Развивая мысль французского писателя, можно было прийти к выводу, что образ кормилицы являлся архитипичным, символизирующим Родину и Отечество. И главным средством выражения подобного символизма стал костюм.

Внешний облик кормилицы состоял из расшитой, часто кисейной, рубахи с пышными рукавами, распашного косоклинного сарафана, расшитого галуном, парчовой душегреи, повойника (голубого, если кормили мальчика, и розового — если девочку). Зимой образ мамушки дополнял шугай или шубка с пестрым платком. Преимущественно мамушку одевали не в соответствии с костюмом ее родной губернии, а в костюм, характерный для центральной и северной России (северный костюмный комплекс, южный с поневой не встречался). Особым «маркером» и своеобразной «униформой» кормилицы стал кокошник

московского типа (расширяющийся цилиндрический). Именно этот тип кокошника носила вся центральная Россия. Из какой-бы губернии мамушка не была, но она должна была выглядеть как московская, так как ее брали в город и выводили к гостям, чтобы показать младенца.

Вторым «маркером» костюма кормилицы стали янтарные бусы. По русским верованиям янтарь обладал множеством целительных свойств. Он очищал от всего дурного женское молоко. Янтарь защищал от сглаза, порчи, оговора. Появился ритуал, когда кормилицу принимали в дом, ей дарили янтарное ожерелье, которое обеззараживало молоко. Впоследствии обилие низок бус становилось подобием «портфолио» кормилицы, благодаря которому можно было судить о количестве вскормленных детей и о статусе господских семей.

Обращение к национальному костюму имело не только патриотические и сентиментальные корни, а несло в себе функциональное значение. Народный костюм был очень удобен для выполнения обязанностей кормилицы. Широкая рубаха народного костюма, с глубоким распашным вырезом давала младенцу быстрый доступ к питанию. Косоклиный сарафан также предоставлял возможность в любой ситуации быстро расстегнуть только верхние пуговицы, не нарушая целостность остального наряда. Крупные бусы способствовали развитию хватательного рефлекса у малыша. Белый фартук в любой момент можно было легко поменять, он был символом стерильности.

Черты национального костюма особенно выделяли кормилицу в контексте городской среды рубежа XIX–XX веков. В своих воспоминаниях Мстислав Добужинский писал: «Самым нарядным уличным персонажем была кормилица у «господ». У них была как бы «парадная форма», квазикрестьянский костюм весьма театрального вида (костюм сохранился и позже, вплоть до Первой мировой войны!). И постоянно можно было встретить чинно выступавшую рядом со своей по моде одетой барыней толстую, краснощекую мамку в парчовой кофте с пелеринкой, увешанную бусами и в кокошнике — в розовом, если она кормила девочку, и в голубом, если мальчика. А летом ее наряжали в цветной сарафан со множеством мелких золотых или стеклянных пуговок на подоле и с кисейными пузырями рукавов. На набережной и в Летнем саду среди королевской петербургской толпы такая расфуфыренная кукла была обычна, и глаз к ней был привлечен» [4, с. 13–14].

Русский наряд кормилицы стал уникальным явлением, не имевшим аналогов в зарубежной истории моды. Этот костюм был призван визуальным образом демонстрировать единение дворянского сословия и народной русской

культуры. Важнейшее значение в формировании облика кормилицы на протяжении XIX века имели активные поиски народного самосознания и национального стиля в отечественном искусстве.

Примечания

1. Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи: Эпоха Александра II и Александра III / О. А. Хорошилова. — М.: Этерна, 2015. — 472 с., ил.
2. Зимин И. Двор российских императоров. Энциклопедия жизни и быта. Т. 1 / И. Зимин. — М.: Кучково поле, 2014. — 696 с.
3. Готье Т. Путешествие в Россию / Т. Готье. — М.: Мысль, 1988. — 400 с.
4. Добужинский М. В. Воспоминания. / М. В. Добужинский — М.: Наука, 1987. — 480 с.

УДК 745/749:671.121.5:739.2:549.211

Берман Е. А.

Berman E.

ОБРУЧАЛЬНОЕ КОЛЬЦО С БРИЛЛИАНТОМ — ОТ ЕДИНИЧНОГО АЛМАЗА ДО АЛМАЗНО- БРИЛЛИАНТОВОЙ МОНОПОЛИИ

WEDDING RING WITH BRILLIANT— FROM A SINGLE DIAMOND TO A DIAMOND AND BRILLIANT MONOPOLY

Аннотация: В статье рассмотрена история возникновения и традиции использования при помолвке и брачной церемонии кольца с бриллиантовой вставкой.

Ключевые слова: Свадьба, ювелирные украшения, история обручального кольца, кольцо с бриллиантом, компания Де Бирс

Abstract: The article discusses the history of the appearance and tradition of using rings with a diamond insert during engagement and marriage ceremonies.

Keywords: Wedding, jewelry, history of the wedding ring, diamond ring, De Beers

Введение

Одним из основных секторов современного мирового ювелирного рынка является производство и продажа помолвочных и обручальных колец с бриллиантами. Этот сектор считается самым стабильным: спрос на него не подвержен резким колебаниям, в нем не происходит радикальной смены модных тенденций, а экономические кризисы влияют на него лишь опосредованно [1].

Появление алмазов в обручальных кольцах

До начала XVI в. алмазы в Европе были единичными. Самое раннее, дошедшее до нас кольцо со шлифованным алмазом, было изготовлено в Римской империи. Оно выполнено из золота и датируется III–IV в. н. э. и было выставлено в 2014 г. в галерее «Les Enluminures» в Нью-Йорке, США на аукционе «Циклы жизни: кольца из коллекции семьи Бенджамина Цукера» [2]. Имеет ли это кольцо отношение к свадьбе — история умалчивает.

Самое раннее, дошедшее до нас именно обручальное кольцо, было выполнено из золота в XIV веке в Англии. Кристалл алмаза закреплен в нем в пирамидальном касте. О том, что кольцо обручальное, говорит отлитое на шинке кольца изображение рукопожатия (древнеримская традиция обручальных колец) и надпись: «I am here in the stead of a lover, yours with this gift — Я подарок от твоего возлюбленного». Хозяйка кольца неизвестна. Кольцо хранится в Британском музее, Англия, Лондон [3].

Первым, известным в истории браком, который сопровождало кольцо с алмазом, стал, в 1477 году, брак будущего императора Священной Римской империи Максимилиана I и Марии Бургундской — дочери Карла Смелого. Однако, в европейской свадебной культуре традиция кольца со вставкой из алмаза приживаться не хотела. На это были три причины: алмазы были редки; без огранки — бесцветны и тусклы; гранить их просто не умели.

В конце XV в. португалец Васко да Гама проложил морской путь в Индию. В этом походе его сопровождали португальские купцы, которые благодаря своим связям, выясняли чем полезен и богат полуостров Индостан. Так в Европу попали алмазы из индийских копий. В свою очередь, португальские ювелиры научились их шлифовать и сбывать. Позднее были открыты новые месторождения в Америке и Бразилии. А центр торговли драгоценными камнями переместился в Нидерланды — сначала в Амстердам, а затем в Антверпен [4].

Первый бриллиант был огранен в Антверпене в 1550 г. Но до начала XX в. его огранка была несовершенной, а блеск и игра камня достигалась оптическими хитростями ювелира. Спрос и предложение на бриллиантовом рынке долгое время оставались низкими. А бриллианты использовали лишь в коронационных драгоценностях и государственных регалиях.

В начале XX в., с помощью изобретения совершенной огранки алмаза, ювелирам удалось победить его твердость, тусклость и бесцветность. В 1919 г. 18-летний Марсель Толковский из Антверпена защитил в Лондонском университете докторскую диссертацию по математике под названием «Алмазный дизайн». В ней он научно обосновал и разработал стандарт идеальной огранки алмаза путем последовательного нанесения 57 граней. Более 100 лет этот стандарт огранки остается в бриллиантовой индустрии эталоном и носит название КР-57 или «огранка Толковского» [5].

История кольца с бриллиантом, как символа любви и брака, начинается в 1870 г. В это время многолетний викарий из Англии отправляет своего больного туберкулезом семнадцатилетнего сына на лечение

в захолустное поселение Кимберли в Южной Африке. Именно в это время в Кимберли впервые были обнаружены месторождения алмазов. В надежде разбогатеть, в Южную Африку съезжаются старатели из Старого и Нового света. Чтобы скоротать время и заработать на жизнь чахоточный паренек поставляет мелким шахтам воду, еду и недорогое оборудование. Его звали Сесил Родс [6].

В 1880 г. С. Родс образует компанию по добыче и реализации алмазов и называет ее De Beers. Еще через 10 лет De Beers превращается в бизнес-империю, контролирующую 95% мировой добычи алмазов. В 1902 г. С. Родс умирает самым богатым человеком Африки, а свою компанию он завещает Оксфордскому университету. Однако, после его смерти, на De Beers обрушивается полоса неудач.

В 1927 г. контрольный пакет акций практически разорившейся империи выкупает сын торговца сигарами из Германии по имени Эрнст Опенгеймер. К этому времени он уже успел пройти путь от младшего клерка брокерской компании по продаже алмазов в Лондоне до мэра города Кимберли. И вновь, все 1930-е гг., De Beers контролирует мировую добычу, а через алмазные биржи — сбыт и огранку алмазов.

К началу 2-й Мировой войны на De Beers обрушился новый кризис. И компании необходимо решить две стратегические задачи: как без потерь в цене ежегодно продавать значительное количество добываемого алмазного сырья и как не допустить его перепродажу. Эти задачи были успешно решены компанией в середине XX в. на американском рынке. Относительно молодая страна тогда все еще формировала свою систему социальных ценностей.

Чтобы увеличить масштабность продаж бриллиантов, нужно было привлечь на рынок потенциальных покупателей с разными уровнями дохода, мотивировать их покупать драгоценности даже при не слишком благоприятных экономических условиях. Для этого нужно было связать бриллианты с чем-то, что имеет для человека эмоциональную ценность и социальную значимость. Такой ценностью стали любовь и брак [7].

Она заказывает рекламу американскому агентству «N. W. Ayer». И в 1948 г. копирайтер по имени Мери Френсис Герети придумывает слоган «A diamond is forever / Бриллиант — это навсегда», связав камни с важной эмоциональной ценностью человека — любовью и браком. Именно он значительно повлиял на успех всей дальнейшей рекламной кампании.

В течение нескольких десятилетий De Beers с помощью рекламного агентства «N. W. Ayer» убеждала американцев в том, что бриллианты —

это дар любви и главным залогом успешного брака и крепкой семьи может стать подаренное невесте на помолвку кольцо с бриллиантом, а браки без бриллиантового украшения несовершенны. De Beers старалась романтизировать бриллианты, наделить эти камни чувством, создать иллюзию того, что бриллианты вечны — в том смысле, что их никогда не следует перепродавать.

В своей рекламной кампании De Beers задействовал киноискусство, статьи в газетах и журналах, а также положительную репутацию известных личностей. Тем самым кампания сумела превратить малоприбыльный рынок добычи и торговли алмазным сырьем в психологическую потребность среднестатистического американца. De Beers удалось создать спрос, связывая эмоциональные ценности человека со своим продуктом.

Такая рекламная кампания, продвигая идею, а не продукт, стратегическим образом изменила отношение потребителей к алмазам, превратила малоприбыльный рынок алмазного сырья в психологическую потребность среднестатистического американца и подняла ежегодные обороты компании до десятков миллиардов долларов.

Во второй половине XX в. компания De Beers расширила свой рынок за счет азиатских стран. В 1960-е гг. она успешно провела в Японии рекламу колец с бриллиантами как символа современных западных ценностей, и к середине 1980-х гг. рынок Японии стал вторым по размеру рынком обручальных колец после США. Позже помолвочные и свадебные кольца с бриллиантами вывели на рынок Китая [8].

Заключение

Таким образом, к началу XXI в. традиция свадебного кольца оказалась повсеместно востребованной в Европе, на Американском континенте, главным образом в США, в богатых азиатских странах, таких как Япония и Китай. В последние годы эти страны опережают США на рынке обручальных колец.

Примечания

1. Свадебный переполох. Обзор российского рынка обручальных колец // Навигатор ювелирной торговли. №4 (103), 2011. С. 14–19.
2. Cycles of Life: Rings from the Benjamin Zucker Family Collection URL: <https://www.artfixdaily.com/artwire/release/6971-cycles-of-life-rings-from-the-benjamin-zucker-family-collection> (дата обращения: 01.02.2022).
3. Fede ring Museum number 1857,0928.1 URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1857-0928-1 (дата обращения: 01.02.2022).

4. Jayne, K. G. (Kingsley Garland). *Vasco da Gama and his successors, 1460–1580*. London: Meuthen & Co. Ltd, 1910. 432 p.
5. Николащенко А. В. *Мировой алмазный рынок. От зарождения до современного состояния*. М.: Ленад, 2019. 712 с.
6. Берман Е. А. Кольцо как символ брака: исторические традиции и современный маркетинг // *Художник — музей — зритель: сборник материалов Международной научно-практической конференции «Сукачёвские чтения — 2020»*, 3–4 декабря 2020. Иркутск: Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева. С. 124–128.
7. Edward Jay Epstein. *Have You Ever Tried to Sell a Diamond?* EJE Publications Ltd, Inc. 2013. 92 s.
8. Kanfer S. *The Last Empire. De Beers, Diamonds, and the World*. Publisher: Farrar, Straus and Giroux, 1995. 440 s.

УДК 687.021:687.12 (091)

Верещака Т. Ю.

Vereshchaka T.

АНТРОПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ФИГУР С XIX ВЕКА ДО НАШИХ ДНЕЙ

ANTHROPOLOGY OF FEMALE FIGURES

FROM THE XIX CENTURY TO THE PRESENT DAY

Аннотация: Размеры женских фигур, которые приведены в качестве примера в литературе по изготовлению одежды конца XIX века, существенно отличаются от современных. Каковы эти изменения, их причины и последствия рассмотрены в данном исследовании.

Ключевые слова: конструкции женской одежды, размеры фигур женщин, ширина спины, обхват талии, осанка

Abstract: The sizes of the female figure given as examples for clothing manufacturing literature in the 19th century, have significant differences from the modern sizes. The essence of these changes, their causes and consequences are considered in this study.

Keywords: women's clothing design, sizes of women's figures, back width, waist circumference, posture

Наиболее точное и достоверное исследование кроя исторических костюмов можно проводить на основе изучения образцов, сохранившихся в музейных фондах и частных коллекциях. Непосредственное изучение размеров и особенностей изготовления предметов одежды, методов отделки и соединения деталей и узлов, выявление мест наибольшего износа и утрат позволяют получить массу информации о времени появления этого предмета, фигуре и социальном положении его обладателя, степени совершенства текстильного производства и мастерстве портного. При этом неизбежно возникают сложности при определении контуров деталей, поскольку все они соединены между собой, что придаёт изделию необходимую объёмную форму, а нарушать целостность экспоната недопустимо. К тому же не всегда на тканях чётко видно направление нитей основы и утка, которые позволяют методом линий разворачивания получить контуры деталей [1], поскольку швы могут быть выполнены с растяжением или, наоборот, посадкой. При этом измерения размеров бывших в эксплуатации готовых изделий позволяют получить точную информацию о внутренней форме и фигуре владельца этого предмета гардероба. Но возможность подобного непосредственно-

го изучения исторических образцов одежды существенно ограничена, особенно в последние годы пандемии коронавируса. Но в открытом доступе российских библиотек появились электронные копии изданий XIX — начала XX веков с рекомендациями по кройке различных видов мужской, дамской и детской одежды, которые и послужили материалом для данного исследования. Авторами этих изданий были опытные портные, которые делились собственным опытом построения выкроек наиболее распространённых предметов гардероба от нижнего белья до пальто и накидок. Кроме того, следует отметить, что большинство использованных в исследовании источников впервые были изданы в конце XIX века и неоднократно переиздавались на протяжении двух-трёх десятков лет, вплоть до начала первой мировой войны. В дальнейшем тексте будет использована терминология, которую упоминают авторы этих руководств, хотя она несколько отличается от современной.

Для построения конструкций женской одежды используются мерки, снятые с фигуры, одетой в платье с прилегающим лифом и корсет под ним. Таким образом полученные мерки содержат небольшие не выделяемые прибавки, которые переносятся на новый чертёж. В большинстве рекомендаций авторы предлагают использовать от 5 до 17 различных мерок для построения деталей лифа и рукава. Однако в данном исследовании представляют интерес измерения, наиболее ярко характеризующие пропорции и осанку фигур, поскольку, как будет показано в дальнейшем, именно здесь произошли самые существенные изменения. К таким меркам относятся обхват груди, обхват талии и ширина спины. Как правило такие измерения записывались в половину величины и напрямую использовались для определения ширины деталей на соответствующих участках.

Так, например, в издании М. Теодор 1906 г [2] и в руководстве Ю. Ошин 1911 г [3] для примера построения лифа платья используются мерки «круговой объём» или «объём груди», который сопоставим с современным обхватом груди III и «объём талии» (обхват). В примере расчёта и построения чертежей эти величины составляют соответственно 96 и 60 см. Некоторые портные [3] использовали прямые измерения ширины спинки (32 см) и ширины переда (36 см), однако нередко авторы отмечают, что снятие этих мерок нужно проводить с особой тщательностью, поскольку их значения могут сильно зависеть от надетого на фигуру платья, поэтому имеются указания [2], в которых предлагается определять ширину спинки как $1/3$ от основной мерки (например: $48:3=16$ см).

Карл Беррис [4] в своих рекомендациях по искусству кройки по пропорциональной системе приводит в пример женскую фигуру с «верхним

обхватом» 92 см (что соответствует 46 см полуобхвата груди). В его построении деталей «жакеток» при ширине конструкции на уровне глубины проймы 60 см, ширина спинки получается не более 20 см, что также составляет 1/3 «кругового объёма». В «двубортной кофте» [4, рис. 470, 471] ширина спинки 16 см, а ширина на уровне глубины проймы деталей переда и бочка 36 см.

В книге «Школа кройки» [5] З. Левитанус отмечает, что для фигуры нормального сложения мерка «ширина спины» должна составлять 1/5 «объёма груди» минус 2 см (например: $96:5-2=17,2$ см). Полуобхват талии у приведённой в примере фигуры составляет 32 см.

В издании «Курс кройки и шитья» [6] 1886 г (к сожалению, автор неизвестен) в качестве примера приводится фигура с полуобхватом груди 47 см, который автор называет «верхний объём талии», «нижним объёмом талии» (полуобхватом талии) 29 см и «шириной спины» 15 см.

Если сравнивать фигуры в приведённых выше примерах с современными типовыми, то можно заметить существенные изменения. Так, в соответствии с ГОСТ 31 396–2009 Классификация типовых фигур женщин по ростам, размерам и полнотным группам для проектирования одежды [7], для фигуры с обхватом груди 96 см наименьшей нулевой полноты, что сопоставимо с приведёнными в источниках примерами, обхват талии будет не менее 73 см, а ширина спины 36,4 см. Таким образом половина ширины спины 18,2 см, что на 12% больше наиболее часто встречающихся значений этой мерки для фигур, описываемых в руководствах по кройке конца XIX начала XX века.

Нельзя не заметить существенные отличия, произошедшие в пропорциях женских фигур менее чем за 100 лет. Прежде всего это связано с отказом от корсетов, которые представители дворянского сословия носили с детских лет и которые способствовали формированию узкой талии. Но другое, не менее значимое изменение, произошло в осанке — ширина спины увеличилась на 8–20%. Об этом свидетельствуют не только мерки фигур, приводимые в примерах, но и контуры деталей кроя спинки, в которых средняя линия имеет только один поясничный прогиб и отсутствуют плечевые выточки. Изготовление и примерка макетов исторических покровов женских лифов, выполненные по рекомендациям некоторых указанных выше источников, в которых было учтено увеличение обхвата талии современных фигур, показало, что посадка в плечевой области может быть обеспечена только при условии выпрямления спины, вытягивании головы вверх, разворота плеч назад и сведения лопаток, чем вероятно и отличались осанки представительниц ушедших веков (аналогичный

вывод относительно мужских фигур был получен ранее, при изучении литературных источников и сохранившихся в фондах Государственного Эрмитажа предметов гардероба XVIII в [1], [8]). Данное изменение можно объяснить изменением положения женщин в обществе и их образа жизни. Движение феминисток и последующие войны резко изменили взгляды на предназначение женщины и превратили её из украшения общества в полноправного участника правовых и производственных процессов.

Таким образом, по сравнению с дамами XIX века, наши современницы сутулы и менее изящны, о чем нельзя не сожалеть. Хотя не стоит пренебрегать возможностью подобия положения плоской спины и не выступающих лопаток, поскольку такая осанка меняет амплитуду и пластику движений персонажа.

Ещё одним выводом проведённого исследования следует назвать невозможность точной передачи образа при реконструкции женских костюмов на сцене или в кино, за исключением периодов, когда в платье не выделялась талия, как например в эпоху ампира, период средневековья или в более ранние исторические периоды.

Примечания

1. Верещака Т. Ю., Тарасова Н. И. О чём может рассказать костюм. Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Материалы XX-й междунар. науч. конф./ под ред. Н. М. Калашниковой. — СПб.: ФГБОУ ВПО «СПбГУПТД», 2018, с. 10–14.
2. Теодор М. Курс парижской кройки СПб: Т-во Художественной Печати, 1906, 146 с. URL: https://archive.org/details/libgen_00720015/page/n5/mode/2up (дата обращения: 16.01.2022)
3. Руководство для заочного обучения кройке и шитью / Ю. Э. Ошин. — М: Издательство «Э», 2016. — 400 с.
4. Беррис К. И. Школа кройки мужского и дамского платья. Ч. 1 Штатское дамское платье. Митава: Издание автора, 1908, 228 с. URL: [https://search.rsl.ru/ru/search?q=author%3A\(беррис+карл+иванович\)&date=16.01.2022](https://search.rsl.ru/ru/search?q=author%3A(беррис+карл+иванович)&date=16.01.2022)
5. Левитанус З. Школа кройки. 9 издание. Рига: А. фон Гротус, 1914, 224 с. URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01004191272?page=1&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 16.01.2022)
6. Курс кройки и шитья: [Отд. 1–2]. — Санкт-Петербург: тип. бр. Пантелеевых, 1885–1886. — 2 т.; 56 с. URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01003909477?page=9&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 16.01.2022)
7. ГОСТ 31396–2009 Классификация типовых фигур женщин по ростам, размерам и полнотным группам для проектирования одежды. — Введ. 2009–06–11. — М.: Стандартинформ, 2011. — 20 с.
8. Верещака Т. Ю. Особенности проектирования исторических конструкций верхней одежды // Технично-технологические проблемы сервиса №4 (50) 2019 СПб.: ФГБОУ ВО СПбГЭУ. — С. 30–35 URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41581535>

УДК 7.034.8:394.012»18»(=161.1)

Вершинина Н. М.

Vershinina N.

МОДА В РОССИИ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ АННЫ ИОАННОВНЫ

FASHION IN RUSSIA DURING THE REIGN OF ANNA IOANNOVNA

Аннотация: В докладе затронута тема развития моды и стиля в период правления императрицы Анны Иоанновны. В нем приведены описания придворного и городского костюма 1730-х годов, выявленные в воспоминаниях современников, в том числе иностранных путешественников.

Ключевые слова: костюм, ткани, мода, украшения, Анна Иоанновна

Abstract: The report touches upon the development of fashion and style during the reign of Empress Anna Ioannovna. It contains descriptions of the court and urban costume of the 1730»s, revealed in the memoirs of contemporaries, including foreign travelers.

Keywords: costume, fabrics, fashion, jewelry, Anna Ioannovna

Изучение придворной моды 1730-х годов в России базируется практически полностью на письменных источниках и на иконографии. Единственным материальным памятником этого времени является коронационная одежда императрицы Анны Иоанновны, хранящаяся в Оружейной палате Московского Кремля [1]. Для создания коронационного платья была организована специальная комиссия, под руководством генерал-аншефа Германа Иоганна фон Бона. Члены комиссии пришли к заключению, что для пошива платья потребуется 100 аршин золотой парчи единой выработки, как по качеству, так и по узору. Платье для императрицы было пошито в Москве из парчи самого нового рисунка, доставленной из Лиона, где узоры тканей меняли 2 раза в год. То, что ткань была из новой серии, подчеркивало не только богатство русского двора, но свидетельствовала о том, что страна, в лице императрицы, не собирается отставать от европейской моды. Коронационное платье состоит из лифа, юбки и шлейфа. Лиф корсетный, плотно облегающий торс и прижимающий грудь, таким образом, чтобы добиться идеально ровной, как бы выточенной из твердого материала формы. Вырез декольте очерчен плавной округлой линией. Короткие рукава заложены со стороны спинки мелкими складками, для придания модели дополнительного объема и фактурности. Спереди лиф завершен острым углом (*инитом*).

По нижнему краю лифа вырезаны зубцы (*массеты*) лежащие поверх юбки. Юбка пошита из нескольких полотнищ ткани. На талии ткань юбки собрана в густые складки, расходящиеся равномерно книзу. Форма юбки напоминает колокол. К лифу крепится шлейф с прямоугольным завершением. Все части платья обшиты золоченым кружевным галуном. Лиф имел отделку из кружева, обрамлявшего ворот, и нашитого по краю рукавов в виде каскада воланов, как того требовала мода французского королевского двора, где господствовал стиль рококо. Кружевные рукава подробно изображены на портрете императрицы работы Луи Каравакка [2]. К сожалению, кружево на коронационном платье не сохранилось до настоящего времени. В целом, платье Анны Иоанновны по покрою совпадает с коронационным нарядом Екатерины Алексеевны, интронизация которой проходила в 1723 году. Различия между этими одеждами касаются деталей, а именно длиной и очертаниями шнипа, формой, шлейфа, качеством ткани. Платье Екатерины Алексеевны было пошито из однотонного шелка с вышивкой серебром в виде крупного орнамента, а платье Анны Иоанновны пошито из узорчатой парчи, что делает его художественное решение более декоративным. Коронация состоялась 28 апреля 1730 года. Пышность церемонии произвела нужное впечатление на всех присутствовавших лиц, что было отражено в мемуарах. В 1732 году императрица с двором переехала в Петербург.

С первых дней правления она уделяла особое внимание придворному этикету и продолжила развитие уже обозначенной на коронационных торжествах демонстративной роскоши своего двора. Императрица желала, чтобы гости на каждый прием являлись в новых, специально для этой цели сшитых мундирах. Об этом, в частности, писал Э. Миних: *«Придворные чины и служители не могли сделать лучшего уважения государыне, как если в дни ее рождения, тезоименитства и коронавания, ежегодно праздновавшиеся с великим торжеством, приезжали во дворец в новых и богатых платьях. Многие вельможи, угождая императрице, разорялись»* [3].

Богатое деталями описание нарядов, принятых при дворе Анны Иоанновны, сохранилось в записках госпожи Элизабет Джастис: *«Я имела честь дважды видеть ее величество в опере. Оба раза она была во французском платье из гладкого силезского шелка; на голове у нее был батистовый платок, а поверх — то, что называют шапочкой аспадилли из тонких кружев с вышивкой тамбуром и с бриллиантами на одной стороне. В центре партера стояли три кресла; в среднем сидела ее величество, а по бокам — принцессы в роскошных одеждах.*

Принцесса Анна была в малиновом бархате, богато расшитом золотом; платье было сшито, как и подобает инфанте. Оно имело длинный шлейф и очень большой корсет. Кудрявую головку Анны красиво покрывали кружева, а ленты были приколоты так, что свисали примерно на четверть ярда. Ее шемизетка была собрана шелком в складки и плотно прилегала к шее. У нее были четыре двойных гофрированных воротника, на голове бриллианты и жемчуг, а на руках браслеты с бриллиантами. Одежды принцессы Елизаветы были расшиты золотом и серебром, а все остальное не отличалось от одежд принцессы Анны. Одежды знати — как мужчин, так и дам, очень богаты. Некоторые дамы были в бархате, и большинство имели на отделке платьев крупные жемчужины. На других были гладкие силезские шелка, отделанные испанскими кружевами. Мужчины обычно носили бархат, расшитый золотом и серебром, каковым умением русские знамениты, как знамениты показной пышностью и парадностью. Думаю, что в этом русский двор невозможно превзойти» [4]. Ей вторит шотландский медик Джон Кук, побывавший в Петербурге в 1736 году. Он писал, что здесь он «имел удовольствие наблюдать один из самых пышных дворов мира /.../ Мужчины были в богатейших одеждах, также и дамы, среди которых было много чрезвычайно изысканных красавиц. Принцессы Елизавета и Анна выглядели весьма изящными и обе были очень красивы» [5]. Вид мужского придворного платья с рельефным золотым шитьем сложного рисунка на камзоле представлен на портрете фаворита императрицы герцога И. Э. фон Бирона [6]. Описание придворных кавалеров оставил де Мион: «Мы прошли через большой зал, заполненный людьми, одетыми по-французски и украшенными золотыми галунами; мы проследовали через вторую комнату с нарядной толпой, нас ввели в третью, где находилась царица, которая только что давала аудиенцию послу саксонского курфюрста и польского короля. Все придворные были одеты в расшитые золотом кафтаны, почти все были с голубыми или красными лентами» [7] — то есть с орденами Святого Андрея или Святого Александра. Придворное платье, как дамское, как и мужское, дополнялось обилием ювелирных украшений. Французский офицер Аген де Моне, видевший императрицу в 1734 году на приеме, организованном по её повелению для бывших пленных офицеров, отбывавших на родину, отметил, в описании её внешности, что «она была причесана по-французски и в волосах у нее было множество драгоценных камней. На ней было золотое парчовое платье с огненным оттенком. На роскошной ее груди виднелась большая бриллиантовая корона» [8]. Торжественные приемы, празднества, балы,

маскарады, спектакли, иллюминации, фейерверки и другие увеселения следовали перед непрерывной чередой. Такие развлечения стоили немалых денег казне, придворным, вельможам, иностранным министрам. *«Среди вельмож нет людей, которые не жаловались бы уже и довольно громко, что издержки, требуемые царицей для заказа на каждый праздничный день новых платьев, блещущих богатством, превышают у одних получаемые ими доходы, у других — жалованье и из всех этих трат не только ничего не поступает в казну царицы, но, напротив, она опустошается не менее кошельков русских подданных»* [9] — писал с горечью полковник гвардии К. Г. фон Манштейн.

Госпожа Джастис оставила ценное свидетельство, не только о нарядах русского двора, но и о костюмах рядовых жителей столицы: *«Что же до одежды в России, то там, как и в любом обществе любой страны, каждый появляется в одеждах, присущих его отечеству. В обычае русских женщин носить французское платье; на голову они надевают шапочку с верхом из бархата, сукна или дорогого шелка, отороченную мехом примерно на полквартира в высоту; белье простое, башмаки и чулки редки. Замужние женщины укладывают волосы под головной убор, так что вы не можете их видеть, хотя они у всех очень длинные; однако для замужней женщины считается неприличным показывать их. Незамужние стягивают волосы на затылке лентой; носят жакет без рукавов. Юбки обычно сшиты из очень яркой ткани. Головные уборы даже у бедных людей спереди жесткие благодаря картону и возвышаются над лбом примерно на полквартира; сверху накладывают бисер, золотые или серебряные галуны либо что-нибудь другое, приятное на вид. Эти головные уборы они покрывают кусочками сукна, шелка или миткаля длиной около ярда и держат их за два конца руками, а другие свешиваются над плечами. Зимой русские одеваются в подбитые дорогим мехом жакеты, достигающие до бедер. Некоторые ходят в них и летом, чтобы, как они говорят, не впускать жару. Но я придерживаюсь мнения, что это делается напоказ, так как они обычно сшиты из дорогого шелка; русские приобретут красивый жакет и шапку, даже если за душой у них не останется ни гроша»* [10]. К этой картине следует добавить, что в Петербурге находились казармы гвардейских полков. К гвардейцам добавились кадеты учрежденного в 1731 году **Шляхетского кадетского корпуса**. В результате, в городе было множество мужчин в форменной одежде, тем более, что в этот период под влиянием весьма требовательного командующего российскими войсками Б. Х. Миниха командиры стали более настойчиво требовать

от офицеров ношения установленной формы одежды, чем уничтожена была пестрота в покрое и цвете офицерской одежды. Б. Х. Миних, в руках которого после смерти Петра Великого было сосредоточено руководство армией, в вопросе обмундирования, распространил на солдат всей армии введенного при Петре II для артиллерийских частей ношения кос, штиблетов, манжет, приказал носить букли и косы, пользоваться пудрой. Фасон мундиров офицерского состава и нижних чинов был изменен по прусскому образцу.

Опираясь на собранные в ходе исследования материалы, можно видеть, что российская мода 1730-х годов складывалась под влиянием Франции, которая была лидером в сфере формирования придворной европейской культуры. Все мемуаристы отмечают французскую манеру в прическах и покрое платьев, как среди придворных, так и у столичных жителей. В военном костюме ориентиром являлась Пруссия. В период правления Анны Иоанновны в Российской моде окончательно утвердились тенденции следования европейским формам одежды. Императрица выступила в этой сфере, как продолжательница линии развития, предначертанной Петром I.

Примечания

1. Амелёхина, С. А. Коронация императрицы Анны Иоанновны / С. А. Амелёхина // Церемониальный костюм российского императорского двора в собрании музеев Московского Кремля. — Москва, 2016. — С. 60–72.
2. Каравак, Луи. Портрет императрицы Анны Иоанновны, 1730: холст, масло / Государственная Третьяковская галерея.
3. Миних, Э. Россия и русский двор в первой половине XVIII века: записки и замечания гр. Эрнста Миниха. — Санкт-Петербург: Тип. В. С. Балашева, 1891. — С. 34.
4. Беспярых, Ю. Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях: введение. Тексты. Комментарии / Ю. Н. Беспярых. — Санкт-Петербург, 1997. — С. 87–110.
5. Там же.
6. Копия XIX века с портрета неизвестного художника (возможно Л. Каравака) 1730-х годов XVIII века / Государственный исторический музей.
7. Мезин, С. А. Россия и Петербург 1734 года в записках д'Агея де Миона / С. А. Мезин // Труды Санкт-Петербургского института истории РАН. — Санкт-Петербург, 2019. — С. 445.
8. Там же. — С. 444.
9. Павленко, Н. И. Анна Иоанновна / Н. И. Павленко. — Москва, 2016. — С. 24.
10. Беспярых, Ю. Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях: введение. Тексты. Комментарии / Ю. Н. Беспярых. — Санкт-Петербург, 1997. — С. 87–110.

УДК 687.256.2 (091)

Коробова Е. А., Сафронова М. В.

Korobova E., Safronova M.

ИСТОРИЯ БЮСТГАЛЬТЕРА**HISTORY OF THE BRASSIERE**

Аннотация: Данная статья посвящена истории появления женского бюстгалтера, особенности его изменения и формы. Рассмотрены факторы, влияющие на изменение формы и конструкций бюстгалтеров XX–XXI века

Ключевые слова: бюстгалтер, женщина, нижнее белье, форма груди

Abstract: This article is devoted to the history of appearance of the women's brassiere, features of its evolution and form. The factors influencing the changes in its form and construction in 20th-21st centuries are discussed.

Keywords: brassiere, woman, underwear, breast form

В настоящее время на рынке представлено большое разнообразие форм, размеров и конструкций бюстгалтеров. Этот ассортимент представляет собой изделия промышленного производства, формирующие внутреннюю форму одежды с одной стороны, а также объекты индивидуального изготовления невидимой основы современных плечевых изделий с другой стороны. В статье представлены исторические факты появления женского бюстгалтера и его изменения в соответствии с развитием одежды в целом.

История появления бюстгалтер неоднозначна. С появлением новых артефактов возникают новые версии. В эпоху Римской Империи женщины носили небольшой кусок ткани, плотно обернутый вокруг груди [1]. Обладательницы пышной груди скрывали её, в то время большая грудь не считалась красивой. Такие повязки назывались «mamillare». В Древней Греции его аналогом были кожаные повязки-«строфионы» [2]. Строфион мог быть надет под одежду или поверх нижней короткой туники, уплощая грудь. В средние века девочки носили металлические пластины, препятствующие росту грудных желез, женщины до начала 20 века носили корсеты, которые подчеркивали изгибы женского тела и моделировали его форму, приподнимали грудь, утягивали талию. На фоне отторжения опасного корсета появилось движение за освобождение женского тела, в 1889 году хозяйка корсетной мастерской Эрмини Кадоль отсекла верхнюю часть корсета, присоединила к ней

бретели и представила этот вариант на Всемирной выставке в Париже как отдельное изделие «Благополучие» («le Bien-Etre»). Можно считать, что именно с этого момента начинается история бюстгалтера.

Следующую оригинальную модель придумала в 1893 году Мари Тусек, запатентовавшая в Нью-Йорке «поддерживатель груди» («breast supporter») с идущими накрест на спине бретелями, застегивающимися на крючок.

Конструкция и форма нижнего белья менялась вместе с фасонами одежды. В 1906 году дизайнер Поль Пуаре создал новый силуэт, который не нуждался в прежнем корсете.

В 1914 году американка Мэри Фелпс Джекобс получила патент на «бюстгалтер без спинки» («backless brassiere»). Прототипом для него послужил бюстгалтер из носовых платков и лент, сшитый горничной Фелпс. Бюстгалтер Мери не имел подкладки и каркаса — сейчас такие конструкции сейчас называют «бандо».

В 1920-е гг. женщины носили «Symington». Его прямой крой скрывал женственные округлые формы, фасон вдохновлен прямыми линиями, как на картинах художников-кубистов. Такие бюстгалтеры придавали груди плоский вид за счет корсетных косточек и не разделяли ее. В конце 1920-х гг. появился бюстгалтер «Maider Form», который в противоположность «Symington» подчеркивал естественные очертания женской фигуры [3]. В это время еще не было термина «чашка бюстгалтера». Бюстгалтер, который разделял грудные железы называли «бюстгалтер с карманами». Данная конструкция бюстгалтера была сложной, так как для поддержки груди нужно было достичь плотного прилегания под грудью.

В самом конце 1920-х годов появилась идея разделить конструкцию на чашки, были изобретены эластичные резинки. В 1929 году был изобретен бюстгалтер «Your Form» с широкой эластичной резинкой по низу, но такие бюстгалтеры изготавливались только по индивидуальным заказам. Это первый бюстгалтер, для изготовления которого требовалось измерение обхвата груди и обхвата под грудными железами.

Компания «SH Camp and Company» в 1932 году обозначила размеры чашек — «А», «В», «С», «D». На момент появления эти обозначения подразумевали не размер, а обвислость груди. В 1930-е годы появляется бюстгалтер на косточках. Такие модели приподнимали, очерчивали и поддерживали грудь обладательницы. В 1935 году компания «Warner's» разработала коллекцию бюстгалтеров, которые учитывали размер грудных желез.

В 1940 году изготавливались бюстгалтеры из атласа или хлопка, форма чашки была слегка заостренная за счет швов, а бретели выходили от середины чашки.

В 1950-х девушки стали носить тонкие свитера с бра «пуля» («Bullet»). Данный бюстгалтер имел остроконечную жесткую конструкцию, за счет круговой отстрочки чашки бюстгалтера. Грудь в таком белье выглядела неестественно, кроме того, бюстгалтеры такой формы не были удобны в повседневности [4], что в конечном счете и привело к его исчезновению и лишь мимолетному появлению в 1990-ых благодаря известному концертному туру Мадонны.

В 1950-х годах стали популярны бюстгалтеры с удлиненным станом, которые держались за счет корсетных каркасов и внутренней части из латекса.

В 1960-е годы с развитием идей феминизма стали появляться прозрачные «бра» без косточек или вставок, они создавали ощущение, что на девушке нет никакого белья. Эти бра придумала и воплотила дизайнер Руди Гернрайх на пике популярности движения хиппи. Данный бюстгалтер был сделан из прозрачного нейлона и создавал тонкий барьер между телом и одеждой. В наши дни такой бюстгалтер весьма популярен, его можно встретить в том числе у таких известных фирм, как Massimo Dutti, Prada и т. д. Примерно с этого периода зародилось производство бюстгалтеров промышленным способом.

В 1972 году в США закрепили спортивное равноправие полов. Девушки стали активнее заниматься спортом, но подходящего бюстгалтера для этого не было. Две сестры — Виктория и Лиза Линдал придумали использовать спортивный мужской бандаж в качестве спортивного бра. Линдал рассказала об этом Полли Смит, которая с ассистенткой Хиндой Миллер разработали спортивный бюстгалтер из двух защитных мужских бандажей, впоследствии получивший название «Jogbra» (бюстгалтер для бега) [5]. Формы, используемые для защиты паха, стали чашками первого спортивного бюстгалтера, а поясная резинка — его основанием. В 1978 году девушки решили получить патент на свое изобретение, основали компанию «Jogbra Inc.

В 1980-е гг. культура внешности и физической формы набирает обороты, требуя новых вариантов комфортного белья для занятий спортом. Появляется концепция «невидимого» бюстгалтера, незаметного под одеждой.

В 1980-х гг. широкое распространение получает «Wonderbra», изобретенный еще в 1964, который одновременно приподнимал грудь и уве-

личивал ее объем с помощью дополнительных подушечек, называемых ныне «пуш-апп».

В 1992 г. бренд Calvin Klein запускают рекламу с Кейт Мосс и Марком Уолбергом в нижнем белье, благодаря которой ещё больше людей начинает носить нижнее спортивное белье каждый день. В 1995 г. проходит первый показ бельевого бренда Victoria's Secret. После запоминающейся рекламы и прямых трансляций показов тренд усиливается, бюстгальтер раскрыл свой потенциал как полноценный предмет одежды.

В 2000-х гг. появляется множество брендов, люксовые модные дома создают свои линейки нижнего белья.

Сейчас на модных показах можно встретить знакомые силуэты прошлого... Возникает ощущение, что доступные на сегодняшнем рынке конструкции были придуманы за последние 100 лет. Nike, Adidas и Reebok производят специализированные спортивные бюстгальтеры по аналогии с «Jogbra», разработанным еще в 70-х годах прошлого века. Люксовые бренды продают бюстгальтеры, которые прикрывают грудь, но не поддерживают ее, прототипом, которого является бюстгальтер, запатентованный еще в 1914 году.

На современном рынке актуальны прозрачные бюстгальтеры из эластичной сетки — прототип которых создан в 1960-е, когда они изготавливались без дополнительных элементов жесткости. В масс-маркете присутствуют недорогие бюстгальтеры, которые не всегда хорошо поддерживают и формируют грудь — в погоне за снижением издержек производители нередко экономят на проектировании и материалах. У таких фирм зачастую небольшой выбор размеров, и женщинам с маленьким или очень большим размером груди сложно подобрать дешевую модель.

В начале основной функцией бюстгальтера являлось поддержание груди и оформление женской фигуры в целом, в наши дни наблюдается тенденция в сторону удобства и комфорта. Современницы выбирают бюстгальтер с мягкой чашкой без дополнительных элементов жесткости. В гардеробе активной современной женщины присутствуют всевозможные варианты бюстгальтеров для разных ситуаций (с втачной овальной чашкой: классические «Т-образные» конструкции, «балконет», «бандо», «анжелика», «вандер бра», «корбей», с формованными чашками; мягкие конструкции с квадратной чашкой, гибридные варианты и пр.). Сложность ассортимента требует с одной стороны решения вопросов морфологии женского тела (формы и степени развития грудных желёз, параметров грудных желез, асимметрию развития, ширину грудной клетки), с другой стороны, готовый бюстгальтер является компромиссной

конструкцией для формообразования и поддержки, созданной из унифицированных каркасов, элементов, предполагающей удобство посадки с определенными допусками.

Проанализировав историю бюстгалтера, можно сделать вывод о том, что ассортимент будет развиваться с появлением новых материалов и технологий, методов моделирования и формообразования, а также будут присутствовать винтажные формы, к обзору которых стоит возвращаться непременно.

Примечания

1. Бюстгалтер Энциклопедия моды. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Бюстгалтер> (дата обращения 5.02.2022)
2. The Exploress. Shaping the ladies: A brief history of the bra URL: <https://www.theexploresspodcast.com/episodes/the-evolution-of-the-bra> (дата обращения 5.02.2022)
3. Witness 2 Fashion. Late 1920»s Brassieres URL: <https://witness2fashion.wordpress.com/tag/the-original-uplift-brassiere-maiden-form-ad-1920s-twenties/> (дата обращения 6.02.2022)
4. Vogue Как менялась мода на бюстгалтеры URL: <https://www.vogue.ru/fashion/news> (дата обращения 8.02.2022)
5. Forbes. Как три американки создали первый в мире спортивный бюстгалтер URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/394779-kak-tri-amerikanki-sozdali-pervyy-v-mire-sportivnyy-byustgalter> (дата обращения 10.02.2022).

Курбатова А. К.

Kurbatova A.

ГАЛАНТЕРЕЙНОЕ ПРОИЗВОДСТВО И «УЧЕНЫЕ РИСОВАЛЬЩИКИ» В РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

HABERDASHERY PRODUCTION AND «SCHOLAR DRAUGHTSMEN» IN RUSSIA AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES

***Аннотация:** Статья посвящена вопросу развития галантерейного производства и учебным организациям, готовившим для него художников-проектировщиков в России в конце XIX – начале XX веков.*

***Ключевые слова:** вышивка, кружево, графические проекты, модные аксессуары, галантерейное производство, художественно-промышленные училища, выставки*

***Abstract:** The article is devoted to the development of haberdashery production and educational organizations that trained artists-designers for it in Russia in the late XIX – early XX centuries.*

***Keywords:** embroidery, lace, graphic projects, fashion accessories, haberdashery production, artistic and industrial institutions, exhibitions*

После лондонской художественно-промышленной выставки 1851 года правительство России начало предпринимать меры для подъема отечественного ремесленного производства. Для этого организовывались художественные училища имевшие классы по изучению прикладных искусств, в которых готовили «ученых рисовальщиков для ремесел и мануфактур», а также учителей рисования для сельских и городских ремесленных школ [1]. Самыми известными среди них являлись училища графа Строганова и барона Штиглица. Цель у них была общая: поднятие уровня отечественной художественной промышленности, к которой в то время кроме прочих направлений относилось производство предметов галантереи и женского гардероба. Московская «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам», основанная графом С. Г. Строгановым в 1825 году и преобразованная в шестидесятом в «Строгановское училище технического рисования», была ориентирована на развитие национального прикладного творчества. Это отвечало вошедшему в моду художественному направлению русского национального романтизма. Но, обеспечить специалистами все главные

промышленные центры страны Москва не могла. Кроме того, активное распространение в городской среде европейских модных тенденций в области украшения быта и модного платья требовало общестилевых рисунков. Открытое в семидесятые годы в Санкт-Петербурге Центральное училище технического рисования барона Штиглица добавило к изучению народных мотивов европейские стилеобразующие орнаменты, обозначив западную ориентацию в обучении прикладному искусству. Задачей этого училища стало «обеспечение художественной составляющей бурного экономического роста России и воспитание для русской промышленности профессионалов, способных достойно представить отечественные товары на международном рынке» [1]. Непосредственно в области проектирования современного платья эти училища специалистов не готовили. [2, с. 5–6]. В целом в России до начала XX века попытки создания своих *доморощенных* мод высшим светом не приветствовались. Однако художники, работавшие над проектами рисунков для галантерейной промышленности и модных костюмных аксессуаров, были. Известно о них мало, но некоторые сведения все же можно найти.

В художественные училища принимали как мужское, так и женское население. Программы для обучения традиционным женским ремёслам часто заимствовались из европейских учебных заведений. Так в России появились классы и отделения рисунков для вышивки и кружева, которые использовались в это время очень широко. Ими украшали столовое, постельное и нижнее белье, платье, его дополнения и аксессуары. Кружевоплетение требовало профессиональных навыков, которым обучали в специальных школах. Кружевницы плели на коклюшках ленточное кружево по готовым рисункам-сколкам и изготавливали различные предметы и аксессуары женского гардероба. Более доступным для любителей рукоделия являлось создаваемое с помощью иглы шитое кружево. Его также применяли в декоре белья и костюмных аксессуаров. Вышиванием гладью, крестом и в других техниках занимались все слои населения. В это время рисунки вышивок от монограмм до сюжетных панно были очень востребованы. Орнаменты и композиции, созданные художниками для шитого игольного кружева и вышивок, а также проекты готовых изделий из ленточного кружева, печатали в женских журналах, помещали в приложениях к ним и выпускали в виде отдельных альбомов. Кроме этих широко тиражируемых для публики проектов, сохранились рисунки, созданные учениками отечественных художественных заведений. В «Сборник композиций учащихся в Строгановском училище» изданный в 1900 г. вошли работы старших классов. Он являлся «как бы духовным обликом

училища, выразителем его (*национального — А. К.*) направления» [3]. Сборники «образцов классных работ учеников училища барона Штиглица, которые могли бы быть применяемы при исполнении предметов прикладного искусства» выпускались с 1896 по 1914 годы. В каждом из них печатали списки удостоенных звания «ученого рисовальщика с посылкою за границу» и фамилии тех, чьи работы были приобретены училищем или премированы на экзаменах [4]. В этих небольших по объему альбомах в жестком переплете помещались фотографии лучших рисунков готовых изделий: вышивок для монограмм, наволочек, скатертей, ламбрекенов, салфеток, «вышивок для церковных нужд», кружевных воротников, вееров, дамских сумочек и других предметов. Так, сборник 1897 года целиком был составлен из проектов прикладного характера. Издание альбома 1901 года было задержано в связи с неудачными первыми снимками. Для повторного фотографирования пришлось ждать возвращения работ учащихся из Франции, так как лучшие оригиналы были отправлены в Париж на всемирную выставку [5]. Кроме многочисленных училищ и школ благотворительные общества и приюты для девиц разных сословий также имели в своих программах курс обучения созданию рисунков для «вышивальных и кружевных работ», включавших или подразумевавших проектирование модных аксессуаров. Это считалось «весьма необходимым нововведением» [6, с. 28]. В это же время появились исследователи отечественного кружевного промысла. Подробный отчет о работе русских учебных заведений и центров кружевоплетения принадлежит С. А. Давыдовой [7]. В современных музейных собраниях сохранились созданные из русского кружева дамские труакары, тальмы, шали и другие изделия.

Практически все учебные заведения активно участвовали с работами своих учащихся в отечественных и зарубежных выставках женского художественно-ремесленного труда и кустарной промышленности. На Киевской Всероссийской Выставке 1913 года в павильоне Учебного Отдела Министерства Торговли и Промышленности «экспонировались семнадцать художественно-промышленных учебных заведений различного типа, кроме других высших и низших учебных заведений ведомства» [8]. Многие из экспонентов удостаивались призов и медалей. На рубеже XIX–XX веков выпускники российских училищ сыграли немалую роль в воспитании вкуса и развитии чувства стиля среди профессиональных ремесленников и любителей рукоделия, к которым в то время относились практически все сословия. В отчете о деятельности училища Барона Штиглица за 1906–1907 учебные годы писали что «успех выказанный изделиями артистического производства последнего времени им (*выпускникам — А. К.*) многим обязан» [9].

Широкое тиражирование рисунков орнаментов и проектов костюмных дополнений и аксессуаров в приложениях к модным журналам и в специальных альбомах говорит о популярности этой отрасли модной индустрии в России и востребованности работавших в ней отечественных художников. Но, имена самих авторов установить сегодня практически невозможно. Подписей под рисунками в печатных изданиях нет, на отечественных выставках оригинальность идеи умалчивалась, демонстрировалось лишь мастерство исполнителей. В каталогах к ним есть указания только на принадлежность экспоната определенному учебному заведению, мастерской или лицу, способствовавшему участию в выставке группе исполнителей. Среди участников и организаторов часто упоминаются весьма известные в России фамилии. После событий 1917 года владение женскими художественными ремеслами помогло очень многим из них в жизни в эмиграции. Известно также, что талантливые ученики российских училищ, получавшие пенсионерские поездки на дальнейшее обучение в Европе, часто оставались работать за границей. Большой процент обучающихся в училище барона Штиглица имел прибалтийские или немецкие фамилии, а в сохранившихся материалах об экспонентах международных выставок национальность и подданство авторов не указывались. Вполне возможно, что созданные по их проектам готовые дамские аксессуары могли быть привезены в Россию, а рисунки для рукоделия печататься в отечественных и иностранных модных изданиях.

Примечания

1. Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица в СПб. Деятельность архитектора М. Е. Месмахера — первого директора ЦУТР и создателя музея прикладного искусства при училище. <https://infopedia.su/4x7344.html> (дата обращения: 13.12.2021).
2. Ванькович С. М. Эпоха историзма в моде XIX в. ч. I. Европейский костюм в России 1820–1840-х гг. СПб.: СПГУТД, 2004. 111 с.
3. Сборник композиций учащихся в Строгановском училище. М., Выпуск 1, 1900. 132 с.
4. Сборник классных работ учеников училища барона Штиглица за 1899 г.
5. Сборник классных работ учеников училища барона Штиглица за 1901 г.
6. Макаренко Н. Школа Императорского общества поощрения художников. 1839–1914. Очерк, составленный по поручению комитета императорского общества поощрения художеств. Петроград, 1914. 119 с.
7. Давыдова С. А. Русское кружево и русские кружевницы. 4, VI, Санкт-Петербург: Издательство тип. А. С. Суворина, 1892. 166 с.
8. Ежегодник. Издание министерства торговли и промышленности и подольского губернского земства. Выпуск I. Сост. И. Д. Роот. 1913. 105 с.
9. Отчет о деятельности Санкт-Петербургского центрального училища технического рисования Барона Штиглица за 1906–07 учебные годы. СПб, 1907. 20 с.

Мустафаев Н. С.

Mustafaev N.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОЙ ОБУВИ XVIII ВЕКА

STRUCTURAL FEATURES OF WOMEN»S FOOTWEAR OF THE XVIII CENTURY

Аннотация: В статье представлен детальный обзор конструктивного решения каблучной обуви XVIII в. на основе личной коллекции обуви Н. С. Мустафаева.

Ключевые слова: обувь XVIII в., история обуви, история каблука, конструкция исторической обуви, каблучная женская обувь, коллекция Н. Мустафаева

Abstract: The article presents a detailed review of the structural choices of heeled footwear of the 18th century, based on N. Mustafaev»s personal shoe collection.

Key words: shoes of the 18th century, history of shoes, history of heels, structure of historical shoes, heeled women»s shoes, N. Mustafaev»s shoe collection

Обувь играет немаловажную роль в жизни людей: виды деятельности оказывает влияние на ее развитие, а она, в свою очередь, воздействует на то, как люди двигаются, как ведут себя в обществе. История обуви — это длительный путь трансформации не только формы, но и конструктивных решений. Обращение к особенностям конструкции исторической обуви позволяет лучше понять специфику жизни людей света в XVIII веке.

Каблук. Говоря о каблуке в нашем современном представлении, необходимо отметить, его истории предшествовала обувь на возвышении — платформе. В эпоху Возрождения мы знаем, что разновидности чопинов носили в Парме, Турине, Генуе, Флоренции и других городах Итальянского полуострова [1]. Чопины были распространены и в Испании, где толстая подошва делалась из пробки и обтягивалась кожей, бархатом или другими материалами. К началу XVII века они почти исчезли из обращения и только в Венеции они продержались до конца столетия. Следует заметить, что в отличие от паттеннов, которые почти всегда были ровными, у чопинов в абсолютном большинстве случаев пяточная часть приподнята, что сближает их с более поздней каблучной обувью.

Вполне возможно, что среди новшеств, с которыми итальянцы познакомили французский двор в 1533 г. на свадьбе Екатерины Медичи

и будущего короля Франции Генриха де Валуа, было не только мороженное, но и чопины, в которых четырнадцатилетняя невеста выглядела немного выше. Джун Свон, один из самых авторитетных историков обуви, считает, что к концу XVI в. у людей появилась «потребность носить обувь с приподнятой пяткой, что поменяло осанку и походку» [2, с. 96]. По её мнению, каблук появился как облегчённая версия чопина и танкетки. Вполне вероятно, что чопины в виде танкетки послужили прообразом каблука для женской обуви. Подобную обувь упоминает Шекспир в «Гамлете» (1601 г.): «О госпожа, со времени последней нашей встречи Вы ближе к небу на высоту чопинов стали» [3]. Кроме того, смена власти всегда приводит к изменениям в моде. Появление каблука совпадает в Англии с концом правления Елизаветы и приходом к власти Якова I Стюарта.

Отметим, что до появления каблука, каким мы его видим сейчас, существовал так называемый внутренний или скрытый каблук. Он создавался путем вшивания под пятку нескольких клиновидных кусков кожи над ровной подошвой. Такую технологию обувщики использовали и в конце XVIII — начале XIX в. в женских остроносых туфельках на плоской подошве. Скрытый каблук появился раньше наборного или обтяжного.

Каблук в современном понимании получил повсеместное распространение в Европе к началу XVII в., что запечатлено на множестве портретов того времени. В то время существовало два типа каблука: обтяжной (выточенный из дерева и обтянутый кожей или тканью) и наборный (составленный из слоёв толстой кожи — фликов). Оба использовались для изготовления мужской и женской обуви, но ближе к середине века наборный каблук стал атрибутом мужской обуви, а в женской всё чаще применялся изящный и тонкий обтяжной каблук. Различий по высоте не наблюдалось.

На территории России внутренний каблук использовался примерно с середины XIV до конца XVI в., в то время как внешний наборный каблук появился только в середине XVI в. Адам Олеарий, немецкий путешественник, посетивший Московию в составе посольства, посланного герцогом Фридрихом III к персидскому шаху, описывал в своей книге костюм русских женщин и указывал, что они носили «башмаки с очень высокими каблуками: у иных в четверть локтя длиною», замечая попутно, что «в таких башмаках они не могут много бегать, так как передняя часть башмака с пальцами ног едва доходит до земли» [4, с. 166].

Конструктивные особенности каблучной женской обуви XVIII в. Каблучная женская обувь XVIII в. отличается от современных высо-

кокаблучных моделей отсутствием геленка или супинатора. Геленок соединяет подошву, каблук и союзку, обеспечивая правильный подъём и распределяя нагрузку на обувь. Без этого элемента давление человеческого тела на свод стопы приведёт к тому, что каблук, особенно высокий, будет сдвигаться назад. Металлический геленок появится лишь в начале 1870 гг. До этого могла использоваться деревянная планка или пластина из толстой чепрачной кожи, но рентгеновские снимки элегантной женской обуви XVIII в. показывают, что даже такие заменители геленка в ней отсутствуют.

Каким образом обувщики XVIII в. решали проблему опоры в каблучной обуви? В основном, с помощью размера и положения каблука. Например, устойчивый каблук в английской обуви мог быть шириной почти в треть длины обуви, при этом фронтальная часть каблука попадала под свод стопы, играя роль супинатора. Такой широкий каблук англичане называли практичным, удобным (*sensible*), и он вполне соответствовал загородному образу жизни, принятому у английской знати.

Во второй половине XVIII в. в моду вошла изящная версия талированного каблука с тонкой ножкой, проблема устойчивости отчасти решалась широким основанием каблука. Поддержку своду стопы оказывала фронтальная часть арки каблука, выступающая далеко вперёд к носку обуви.

В 1770-е гг. модным стал так называемый итальянский каблук. Появился он примерно в 1750-х гг., но особую популярность приобрёл в свете общей тенденции к менее пышному силуэту костюма и узкой обуви. В этой форме каблука роль супинатора играла клиновидная танкетка, простирающаяся от пятки к носочку над небольшим каблуком. В такой обуви ножка выглядела легкой и изящной. Существовал другой приём, когда каблук, особенно не очень широкий, сдвигался ближе к носочку, создавая поддержку своду стопы.

Прямая колодка. Именно с введением каблука произошел почти полный переход на симметричную колодку (без различия на правую и левую ногу), хотя часть изделий без каблука или на низком каблуке всё ещё сохраняла различия по ноге. Причина такого перехода исключительно экономическая: вдвое меньше колодок — вдвое меньше затрат. Рекомендовалось носить обувь поочередно на разные ноги. Скорее всего, практика перемены обуви на прямой колодке не прижилась, так как по сохранившимся образцам видно, что носили её постоянно на одну ногу: в процессе носки обувь принимала форму стопы. Кроме того, в XVIII в. обувь с ключами для пряжек часто конструировалась так, чтобы пряжка закреплялась на более короткую ключу с внешней

стороны, и постоянная перемена туфель с ноги на ногу требовала бы переворачивания пряжки и её новой установки.

В 1780–90-е гг. использование естественных асимметричных колодок ненадолго возобновилось, причём преимущественно в мужской обуви, но вплоть до середины XIX в. в Европе и Америке обувь шилась в основном на прямую колодку. Пионером возврата к использованию отдельных колодок в Америке стал обувщик из Филадельфии Уильям Янг, начавший шить обувь на правую и левую ногу в 1817 г. Это стало возможным благодаря запатентованному в 1819 г. профильному токарному станку для контурной обработки деталей нестандартной формы. Его изобретатель, американец французского происхождения Томас Бланшар, приспособил станок, основанный на принципе пантографа, для изготовления ружейных лож, а позже и для обувных колодок.

Носочек. В конце XVII — начале XVIII в. у женской обуви преимущественно острый носочек слегка загнутый вверх. Такой носочек встречался вплоть до 1760-х гг., но наиболее популярен он был до 1740 г. В конце 1740-х и в 1750-е гг. носок слегка закруглился и стал более притупленным. В конце века носочек вновь заострился, и такая форма сохранилась в обуви без каблука после Французской революции.

Верх обуви и способ крепления. В конце XVII — до середины XVIII в. вся женская обувь кроилась с клюшами (хлястиками). До широкого применения пряжек в женской обуви в 1730-х гг. клюши были короткими с обмётанными блочками для лент и тесёмок. Для крепления обуви пряжками клюши стали делать длиннее (при использовании пряжки якорного типа на одной из клюш подготавливалась петля для крепления пряжки, вторая затягивалась по необходимости и фиксировала пряжку на ноге). Встречаются ранние образцы обуви XVIII в., в которых на короткие клюши были нашиты «удлинения» для использования обуви с пряжками по более поздней моде. Пряжки оставались самым распространённым способом крепления обуви на ноге до 1790-х гг.

Продолжая тему крепления обуви на ноге, следует упомянуть появившиеся в самом конце XVIII в. века лодочки — туфли без клюш, в которых по краю вшивались тонкий шнурок или тесемка, которые затягивались, позволяя закрепить обувь на ноге.

В первой половине XVIII в. верх обуви был полностью закрыт, боковые вырезы отсутствовали. Берцы выкраивались так, что пряжки располагались достаточно высоко на подъёме. Однако во второй половине века с увеличением размера пряжек клюши опустились ближе к носочку. Верх стал менее закрытым и больше обнажил ногу, а в самом

конце века на лодочках с небольшим каблучком или остроносых балетках верх едва закрывал пальцы ноги.

Боковой шов. С положением пряжек связан такой элемент обуви как ключи и характер бокового шва, который изменялся в течение столетия. В начале века боковой шов обычно был прямым, а во второй четверти появился зигзагообразный ломанный шов, что обеспечивало свободное надевание и позволило сдвинуть ключи ближе к носочку. Эта тенденция особенно заметна в 1770-е гг., когда размер пряжек заметно увеличился, а подол стал выше, открывая туфли.

Рант. Важной деталью качественной женской обуви являлся рант, отделявший верх от подошвы. Обычно он выполнялся в виде трубчатой полоски из белой лайковой кожи. Белый рант хорошо заметен почти на всей обуви до 1750–60-х годов, после этого времени он встречается редко. Рант является конструктивной деталью, но в женской обуви мог быть и ложным, выполняя декоративную функцию.

Язычок. В начале века преобладала прямая линия среза язычка, хотя известны образцы обуви и с вырезом бантиком или в виде дуги Купидона. В середине века много моделей с прямым срезом язычка и с разной степенью закруглённости. Более определённо можно сказать, что язычки с острой треугольной формой появились не раньше 1760-х гг. Особенно часто они встречаются на моделях 1770-х гг. и на лодочках без ключей в конце века. Достаточно распространено было использование шёлка контрастного цвета на язычке. Возможно, это отголоски моды на загнутый язычок, которая существовала и в мужской обуви ещё в XVII в.

Подробное изучение исторических образцов костюма, и в частности, обуви, позволяет лучше понять уровень ремесла и инженерной мысли, а также проследить за развитием моды.

Примечания

1. Об этом можно судить по гравюрам из книги Чезаре Вечеллио «Старинные и современные костюмы всего мира», изданной в Венеции в 1590 г.
2. Swann J. History of Footwear in Norway, Sweden and Finland. Kungl. Stockholm, 2001. P. 96.
3. «— О госпожа, со времени последней нашей встречи Вы ближе к небу на высоту чопинов стали» (Гамлет, 1601 г., *перевод автора*). В оригинальном варианте используется выражение «*by the altitude of a chopine*», в переводе Б. Пастернака «*на целый венецианский каблук*», а М. Лозинский оставляет просто «*на целый каблук*». Так в переводах произошло упрощение с высоты чопинов до каблука.
4. Олгарий А. Описание путешествия в Московию. Смоленск «Русич», 2003. С. 166.

УДК 391.1:7.032:246 (37) (5)

Назарова М. С.

Nazarova M.

«ВОСТОЧНЫЙ КОСТЮМ» И ОБРАЗ ОРФЕЯ В ЖИВОПИСИ ХРИСТИАНСКИХ КАТАКОМБ В РИМЕ

«ORIENTAL DRESS» AND THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE PAINTING OF THE CHRISTIAN CATACOMBS IN ROME

Аннотация: В статье рассматривается опыт интерпретации 4 позднего периода, конструирование и визуализация в раннехристианском художественном творчестве ориентальных образов. Анализируется иконография Орфея-Христа из росписей раннехристианских катакомбных комплексов. Также исследование затрагивает ахеменидские и парфянские произведения, памятники языческого греко-римского искусства.

Ключевые слова: Античная археология, искусство Ирана, парфянское искусство, искусство Древнего Рима, искусство Древней Греции, искусство Античного мира, искусство Древнего Востока, Раннехристианское искусство, история костюма, античная живопись

Abstract: The article discusses the interpretations of «oriental dress» by the Early Christian artists at the late Roman Empire. The experience of constructing and visualizing in Greco-Roman art image of «oriental people» is researched. The iconography of Orpheus-Christ from the early Christian catacomb murals in Rome, Achaemenid and Parthian sculpture, monuments of pagan Greco-Roman art are analyzed.

Keywords: Ancient archeology, Persian art, Parthian art, Roman art, Ancient Greek art, Ancient art, Ancient Eastern art, Early Christian art, Costume and textile history, Ancient painting

Среди памятников художественного творчества поздней античности важную роль играет раннехристианское наследие, представленное росписями в катакомбах. Эти произведения позволяют проследить процессы, происходившие в римском искусстве III–V вв., а также являются важным этапом в формировании искусства следующего исторического периода — Средневековья.

Почти все катакомбы в Риме, созданные и использовавшиеся с II по V вв. в качестве мест погребений, в Средние века были заброшены и оставались забытыми до XVI в. [16, р. 410]. Это обстоятельство способствовало сохранению позднеантичной монументальной живописи, которая украшала стены и потолки подземных склепов-кубикул. В силу того, что раннехристианское искусство в II–V вв. находилось в процессе поиска своего уникального и узнаваемого художественного языка, многие иконографические мотивы, композиционные схемы и приемы заимство-

вались из богатого опыта языческого искусства поздней античности [11, р. 15]. Сходство произведений катакомбной живописи первых христиан с образцами росписей в домах и общественных зданиях Древнего Рима выразилось в характере декорировки, колористическом решении, круге сюжетов. Примером здесь могут служить фрагменты внутреннего убранства «Римских домов» на Целии в Риме (II–IV вв.) [13, S. 175].

Во многих кубикулах раннехристианских катакомб встречались изображения типичных для античного искусства персонификаций времен года, героев греко-римских мифов и их атрибутов, перенятых новой монотеистической религией и ставших теперь ее символами. Их прежнее значение, хорошо знакомое широкой публике, становилось своего рода «подсказкой» для понимания новых смыслов. Исследователи катакомбной живописи, создавшие на рубеже XIX–XX вв. корпуса описаний и каталоги сюжетов, рассматривали эти произведения исключительно в их христианском значении. Такой подход долгое время был главенствующим при изучении раннехристианского наследия. Однако сегодня специалисты в области археологии, истории и искусства Древнего Рима склонны к куда более широкому и менее категоричным трактовкам сюжетов и образов катакомбной живописи III–V вв. Это позволяет по-новому взглянуть на иконографию персонажей. И здесь актуальной областью исследований представляются проблемы и вопросы, связанные с костюмом изображенных.

Среди сюжетов из Ветхого и Нового Заветов, сцен, заимствованных из опыта искусства языческого мира, выделяется группа произведений, где представлены герои, носящие одежды, значительно отличающиеся от тех костюмов, которые были характерны для греко-римской повседневности [10, р. 18]. Традиционные для античного Средиземноморья драпирующие одеяния присутствуют во многих произведениях раннехристианской живописи III–V вв. как в римских, так и в неаполитанских или сицилийских катакомбах. Тем ярче на их фоне выделяются композиции «Поклонение волхвов», «Три отрока в печи огненной» и «Орфей», где изображенные, одетые на «восточный манер».

Во всех трех сюжетах зритель видит мужских персонажей в колпаках на головах, в широких рубахах, перепоясанных на талии или бедрах, также эти рубахи имеют длинные кроеные рукава. На ногах героев — штаны (облегающие или широкие) и закрытая обувь, отличная от сандалий, привычных для античного мира. Подобные костюмы в греко-римской художественной традиции легко узнавались как «восточные». И для публики они служили известным указанием на восточное

происхождение персонажа, или на восточные края, как место действия сюжета. Эти «ориентальные образы» не были конструктом раннехристианского искусства. Они пришли из языческого художественного наследия, как и многие другие знакомые зрителям тех лет визуальные формы и знаки: крылья бабочки, символизировавшие Психею, а значит саму «душу» и ее бессмертие в христианском учении, дионисийская лоза, теперь отсылавшая верующего к новозаветной цитате и сюжету Евхаристии, Геракл-победитель, Дионис и Орфей, ставшие символами воскресшего Христа и др. [14, р. 52].

Образ Орфея, встречающийся в живописи раннехристианских катакомб, заимствован из произведений римского времени. Достаточно сравнить росписи из катакомб Св. Домитиллы (III в.) [7, р. 56], катакомб Св. Петра и Марцеллина [9, р. 49] и катакомб Св. Каллиста (IV в.) [17, р. 51] с римскими мозаиками из «Дома Хирурга» (II в.) в Римини [5, р. 24], Археологического музея в Палермо (III в.) и виллы Дель-Казале (IV в.) на Сицилии, орфическими мозаиками, открытыми на территории римской Британии. «Восточный» костюм Орфея в искусстве античности появился как результат популярности орфического культа на территории Малой Азии и Фракии.

Фракийцев, равно как персов, скифов или представителей мифических восточных народов — амазонок, аримаспов и др., древнегреческое искусство изображало, акцентируя внимание зрителя на резко чуждых и непривычных эллинскому миру деталях образа: высокие колпаки, штаны, длинные рукава, s-образные луки, щит-пелта (фракийский щит в форме полумесяца). Устойчивая иконография выходцев с востока в искусстве Древней Греции и Древнего Рима сложилась, опираясь, как раз, на эти элементы костюма, приметные и необычные для античного зрителя. Так греко-римское искусство сконструировало обобщенный, но сразу узнаваемый ориентальный образ. Примерами здесь могут служить изображения противников греков в сцене сражения на фризе храма Ники Аптерос в Афинах (V в. до н. э.). В эллинских произведениях IV в. до н. э. уже сложилась устойчивая и узнаваемая иконография как персов, так и других представителей восточных земель, с которыми сталкивались и контактировали греки. Например, иранского царя или его сатрапов и воинов традиционно изображали в высоких колпаках, в рубахах с длинными рукавами и обилием декора на одеждах. Как например на «Вазе Дария» (IV в. до н. э. Национальный археологический музей, Неаполь), на рельефе сатрапа Арбинаса из скульптурного комплекса гробницы из Ксанфа, известной как «Монумент Нерейд» (IV в. до н. э.

Британский музей, Лондон), на рельефах т. наз. «Саркофага Александра» (IV в. до н. э. Археологический музей, Стамбул) [6, р. 243].

Подобную иконографию ориентальных персонажей, опирающуюся на общие впечатления от реального образа, использовали и римские мастера. В силу исторических обстоятельств в искусстве Древнего Рима место персов, как «восточных противников», заняли парфяне. Некоторые различия, связанные с национальным костюмом персов и парфян, римское искусство, все же, отметило. Это касается, в первую очередь, фасона «восточных» штанов и особенностей кроя длинных рукавов, которые в парфянском костюме шире, чем в персидском. Для штанов и рукавов парфян характерно большое количество складок. Неизменной составляющей образа в греческой и римской интерпретации восточного костюма оставался высокий колпак. Примерами здесь являются рельеф на панцире Августа из Прима-Порта (I в. до н. э. Музей Кьярамонти, Ватикан), реверс монет Траяна (II в.) [1, с. 172], изображения Парфянского фриза из Эфеса (II в. Эфесский музей, Вена) и скульптурный комплекс Арки Септимия Севера (III в. Форум Романум, Рим) [8, S. 92].

В древнем искусстве иранских народов примерами изображений национальных костюмов являются рельефы мидийской гробницы Кызкапан (VII в. до н. э. близ г. Сулеймания в Иракском Курдистане), ахеменидские рельефы Ападаны Дария-Ксеркса в Персеполе (VI в. до н. э. Иран) [3, с. 37]. Здесь отчетливо прослеживается разнообразие кроя мидийского, персидского и парфянского костюмов. Примерами изображения национального костюма в парфянском искусстве являются: монеты Аршака I (сер. III в. до н. э.), так называемые «Цари из Хатры» (Национальный музей Ирака, Багдад и Музей Мосула), статуя из Шами [4, с. 141], скальный рельеф Митридата I из Хунги-Ноурузи (II, в. до н. э. Хузестан, Иран) [3, с. 38].

Орфей на мозаиках римского времени и в изображениях из раннехристианских катакомб носит целый комплекс «восточных» элементов костюма, которые можно встретить на античных и восточных памятниках, приведенных выше. Среди них — колпак, светлая рубаха с длинными рукавами и полихромными декоративными элементами на подоле, груди или запястьях. Ее, как и одежды «представителей востока» в греко-римском искусстве, перехватывает пояс. На ногах штаны и закрытая обувь. В некоторых случаях, как на росписи из комплекса гипогея катакомб на Вия Латина, Орфей-Добрый Пастырь держит в руке s-образный лук [12, р. 59].

Археологические находки и письменные источники свидетельствуют о достаточном распространении и влиянии орфических культов в античном Средиземноморье. Однако их популярность к концу эпохи

Римской Империи стала постепенно угасать. Все же это не помешало молодой монотеистической религии заимствовать образ Орфея в качестве символа, получившего сразу несколько трактовок и значений, например, Христа-добротолюбца, или царя Давида-псалмопевца [3, с. 33]. Ориентальные черты в костюме изображенного в обоих случаях указывают на восточное происхождение религиозного образа. Исследователи Христианской религии позднеантичной эпохи отмечали, что если одни из ранних теологов и религиозных философов решительно отвергали орфическое наследие, как любое другое языческое учение, то иные — использовали отсылки к опыту и авторитету орфиков [15, р. 13]. Так становится объяснимым появление образа Орфея в восточных одеждах, являвшегося для зрителя той поры символом Христа и (или) царя Давида.

Примечания

1. Мэттингли Г. Монеты Рима. Москва: Collector's Book. 2005. 316 с.
2. Назарова М. С. Парфянский костюм в изобразительном искусстве. История и проблемы исследования // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. СПб.: Типография ФГБОУ ВО «СПбГУПТД». 2021. С. 36–40
3. Нессельшираус Ц. Г. Искусство раннего средневековья. СПб.: Азбука. 2000. 384 с.
4. Шлюмберже Д. Эллинизированный восток. Москва: Искусство. 1985. 206 с.
5. Balena I. Sassi M. La domus del chirurgo. Rimini: Bookstones. 2016. 60 p.
6. Bourke S. The Middle East. The Cradle of civilization. London: Thames and Hudson. 2019. 367 p.
7. Fasola B. The catacombs of St. Domitilla and the basilica of the martyrs Nereus and Achilleus. Vatican: Pontificia commissione di archeologia sacra. 2011. 72 p.
8. Freyberger K. Das Forum Romanum. Mainz: Philipp von Zabern. 2009. 113 S.
9. Gulliani R. The catacombs of Ss. Marcellino and Pietro. Vatican: Pontificia commissione di archeologia sacra. 2015. 92 p.
10. Harlow M. Nosch M.-L. Greek and Roman Textiles and Dress. An Interdisciplinary Anthology. Oxford & Philadelphia: Oxbow Books. 2014. 414 p.
11. Jensen R. J. Understanding Early Christian Art. London and New York: Routledge. 2000. 221 p.
12. Pavia C. Roma sotterranea. Roma: Gangemi editore. 2000. 400 p.
13. Priester S. Ad summas tegulas. Untersuchungen zu vielgeschossigen Gebäudeblöcken mit Wohneinheiten und insulae im kaiserzeitlichen Rom, Roma: L'Erma Di Bretschneider. 2002. 305 S.
14. Reece R. The late Roman Empire. An archaeology AD 150–600. Glastershire: Tempus. 2007. 192 p.
15. Riedweg C. Jüdisch-hellenistische Imitation eines orphischen Hieros Logos. Tübingen: Narr. 1993. 136 S.
16. Toms J. Claridge A. Cubberley T. Rome. An Oxford Archaeological Guide. New York: Oxford University Press. 1998. 480 p.
17. Wilken R. L. The First Thousand Years: A Global History of Christianity. Yale: Yale University Press. 2012. 416 p.

УДК 687.01 (4) «1900/1910» Morin-Blossier

Нестерова М. А.

Nesterova M.

МОДНЫЙ ДОМ «МОРЭН-БЛОССЬЕ»: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ЕВРОПЕЙСКОМ КОСТЮМЕ 1910-Х ГОДОВ

THE HOUSE OF MORIN — BLOSSIER: TRADITIONS AND INNOVATIONS IN EUROPEAN CLOTHING OF THE 1910S

***Аннотация:** Статья посвящена изучению истории французского модного дома «Морэн-Блоссье», поставщика европейских дворов, его вклада в развитие европейской моды на примере анализа модели женской юбки-брюки, представленной в журнале «Моды».*

***Ключевые слова:** Высокая мода XIX века, эдвардианский костюм, мода Прекрасной эпохи, Морэн Блоссье, юбка- брюки*

***Abstract:** The article focuses on studying the history of the French fashion house of Morin — Blossier, which supplied outfits to European Royal courts, its contribution to European fashion design through the analysis of the androgyne proto-trousers, presented in «Les Modes» magazine.*

***Keywords:** 19th century couture, edwardian costume, edwardian fashion, Morin-Blossier, divided skirt*

Период развития российского придворного костюма рубежа XIX–XX веков по праву считается золотым веком в истории отечественной моды. В галерее костюма Государственного Эрмитажа хранится целый ряд великолепных по художественному и технологическому решению образцов модных туалетов, созданных для российских императриц Марии Федоровны и Александры Федоровны. Достаточно хорошо известны имена и история модных Домов их создателей — Ч.Ф. Ворта, Н. Ламановой, О. Бульбенковой, А. Бризак, Т. А. Ивановой. При этом в отечественной костюмологии практически не упоминается название модного Дома «Морэн-Блоссье», маркировка которого украшает, например, зимнее манто (1903 г), фиалковое визитное платье из муара и шифона (1893 г.), бальное платье из броккара и бархата (1893 г.) и черное вечернее платье из тюля и шелкового муслина (1911–1912 гг.), созданные для императрицы Марии Федоровны.

По данным издания В. Скурлова, фирма «Морэн-Блоссье» входила в число поставщиков Двора Ее Императорского Величества [1]. И. Зимин также указывает, что «первой «своей» петербургской портнихой

Александры Федоровны в 1902 году стала некая Морэн Блосье...» [2, с. 224]. При этом деятельность этого модного Дома мало изучена и скудно освещена в современных отечественных исследованиях.

Целью данной статьи является анализ деятельности модного Дома «Морэн-Блосье», осмысление его места и роли в истории развития европейской моды рубежа XIX-XX века и описание двух провокационных моделей, представленных во французском журнале «Моды» № 95 за ноябрь 1908 года [3]. Основным материалом для подготовки данной статьи послужили зарубежные публикации и каталоги выставок, архивные материалы, посвященные придворной моде Англии, Норвегии, Италии и России.

Как указывает автор светской хроники австралийской газеты «Капунда Хэрольд» от 5 сентября 1884 года, в 1873 году сестры Виктория и Мария Морэн, уже имея определенный опыт в области Высокого шитья, переехали из Франции в Вену, альтернативную столицу европейской моды, где проживали состоятельные клиенты, а конкуренция среди Домов моды была существенно ниже, чем в Париже. Спустя десять лет в 1883 году В. Морэн, М. и А.-Ш. Блосье, ставший супругом одной из сестер и управляющим фирмы, возвратились в Париж [4]. Именно в это время сестры создали несколько туалетов для великой французской актрисы С. Бернар, блиставшей в тот сезон в роли Феодоры на сцене театра «Ренессанс». Наряды имели большой успех, что обеспечило фирме выгодное положение на европейском рынке продукции класса «люкс» [5, с. 751; 6, с. 542–544].

В дальнейшем деятельность модного Дома «Морэн-Блосье», располагавшегося на престижной улице Дону, 15 в II округе Парижа, тесно связана с именами представительниц правящих династий и аристократических семей России, Англии, Норвегии, Италии, Греции, Германии. В настоящее время в собраниях Государственного Эрмитажа, музея Виктории и Альберта, музея Метрополитен, Национального музея Норвегии хранятся великолепные наряды императрицы Марии Федоровны, королевы Александры Датской, королевы Маргариты Савойской и королевы Мод, созданные кутюрье «Морэн-Блосье».

Количество заказов и суммы оплаченных счетов этой модной фирме от Александры Датской доказывают, что английская королева отдавала предпочтение именно этой фирме, начиная с 1890-х годов до 1910 года [7, с. 53]. Строгий дворцовый протокол налагал определенные ограничения на характер туалетов, одеваемых монаршими особами, особенно на официальные мероприятия. Стиль сестер Морэн отвечал всем требованиям,

предъявляемым к королевским нарядам — он был утонченно изысканным, элегантным и в то же самое время сдержанно аристократичным.

Мастерство и стиль «Морэн-Блоссье» высоко ценились рафинированной клиентурой, а модные журналы конца XIX века расточали комплименты кутюрье, сравнивая туалеты этого дома с моделями признанных законодателей мод Ч.-Ф. Ворта и Дусе [8, с. 89; 9, с. 79]. Так, например, А. Луговой в своем романе «Грани жизни» характеризует парижские ателье, отмечает «безумно богатые, тяжелые, ярко кричащие» туалеты Ворта, «нежно капризные фантазии братьев Дусе», аристократичные модели Родригес и «смело оригинальный, царственно-величественный и спокойный жанр» Морэн-Блоссье [10, с. 184]. В ежемесячном журнале «Женский мир», издаваемом О. Уайльдом, модный Дом «Морэн-Блоссье» вновь характеризуется как успешный соперник таких влиятельных фирм как «Лаферьер» и «Уорт» [9]. Современники восхваляли высокое мастерство шитья, идеальную посадку моделей, в особенности корсажей, элегантность и безупречный художественный вкус платьев этого Дома.

В ряду оригинальных моделей В. и М. Морэн, представленных на страницах модных журналов «Прекрасной эпохи», особого внимания заслуживают два «андрогинных» платья 1908 года [4]. С одной стороны модели имеют характерный «S-образный» силуэт, слегка завышенную «антикизирующую» талию и мягко расширяющую к подолу юбку. Однако при более внимательном рассмотрении изображения, можно заметить, что нижняя часть наряда представляет собой комбинацию длинной юбки и брюк. Хотя идея женских брюк уже выдвигалась американскими феминистками, модели А. Блумер, М. Джонс не отличались изяществом и элегантностью, поэтому не были приняты в качестве модного тренда. Брюки долгое время использовались в основном актрисами и преимущественно на театральной сцене, или некоторыми нонконформистками в качестве спортивной одежды в сочетании с более или менее короткой юбкой. Модельер-реформатор П. Пуаре представит свою знаменитую «восточную» коллекцию туник с шароварами только в 1911 году.

Представленные на страницах журнала «Моды» модели «Морэн-Блоссье», выполненные из плотного шелка и бархата, представляют собой определенную инновацию по идее и крою. Известный историк костюма Л. Камитсис указывает на конструктивные особенности представленных на странице журнала нарядов, предлагая различать «юбку с брюками» и «юбку-брюки» [11]. Так, первая модель представляет собой комбинацию корсажа в характерном «эдвардианском» стиле, с высоким воротником-стойкой и небольшим напуском на груди и юбку с разрезом

спереди, в складках которой можно заметить спрятанные брюки. Дама в этом наряде производит впечатление женственности и рафинированной утонченности, но в то же время в модели присутствуют определенная смелость и оригинальность. Вторая модель представляет собой еще более дерзкий для своего времени вариант. Широкая юбка-брюки конструктивно представляет собой продолжение бархатного корсажа, декорированного контрастной вышивкой на гипюре. Оба наряда развивают идею более естественной пластики и пропорциях женской фигуры, характерных для последних лет эдвардианской эры. Выбор материала и отделок также соответствуют вкусам своего времени. Но конструкцию двух нарядов можно назвать опережающей свое время. Таким образом в этих туалетах удивительным образом сочетается инновация оригинального кроя и определенная консервативность модного образа, что так ценились высокопоставленной клиентурой этого модного дома.

После оглушительного успеха на рубеже XIX-XX века, модный Дом, управляемый зятем основательниц Э. Жанжираром постепенно утратил свои позиции на модном рынке и после 1918 года упоминаний о его деятельности в архивах не встречается. Мировая война изменила положение европейской элиты, демократизировала модный образ и упростила требования к костюму. Только немногие Дома мод сумели приспособиться к новому времени. Модный дом «Морэн-Блоссье» оказался одним из тех, кто не смог выжить в послевоенном мире, где утонченная красота и аристократичность утратили свою ценность и оказались невостребованными.

Примечания

1. Скурлов В. В., Иванов А. Н. Поставщики высочайшего двора. СПб.: Б. и., 2002. 72 с.
2. Зимин И. В. Взрослый мир императорских резиденций: вторая четверть XIX-начало XX в.: повседневная жизнь российского императорского двора М., СПб: Центрполиграф; Русская тройка-СПб, 2013. 556 с.
3. Les Modes. November 1908. №95. p. 14 URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57259761> (дата обращения: 17.01.2022).
4. Ladies» Column.//Kapunda Herald. September 05, 1884. p. 6 URL: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/106579282> (дата обращения: 17.01.2022).
5. The Strand Magazine: An Illustrated Monthly/ yed. by G. Newnes. V. 8. 1894.
6. Home and Country. V. 8.1893.1192 p.
7. Strasdin K. Inside the Royal Wardrobe: A Dress History of Queen Alexandra. London: Bloomsbury Academic, 2017.191 p.
8. Child T. The Praise of Paris. N. Y.: Harpers and Brother, 1893. 304 p.

■ МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

9. Woman»s World /ed. by O. Wild. London: Cassel and Company, V. 2. 1889. 688 p URL: <https://archive.org/details/WomansWorld1889> (дата обращения: 17.01.2022).
10. Тихонов А. А. Сочинения А. Лугового [псевд.]: Т. 1–5. Т. 2: Грани жизни: Роман в 5-ти ч. 1894. 528 с.
11. Kamitsis L. Le pantalon féminin//Revue d»archeologie moderne et d»archeologie generale. 1999. № 13. p. 79–105.

УДК 391:7.033.2Belyaev

Никитин А. А.

Nikitin A.

ВИЗАНТИЙСКИЙ КОСТЮМ В ТРУДАХ Д. Ф. БЕЛЯЕВА**THE BYZANTINE COSTUME IN THE WORKS OF D. BELYAEV**

Аннотация: В статье рассматривается вклад казанского византиниста Д. Ф. Беляева в изучение византийского костюма. Делается вывод о необходимости обращения к научному наследию ученого для продолжения исследований византийской культуры.

Ключевые слова: Д. Ф. Беляев, Й. Стржиговский, керченский миссорий, лор, дивитисий, скарамангий, колонии, цикакий, акакия

Abstract: The article examines the contribution of Kazan's Byzantinist D. Belyaev to the study of Byzantine costume. It is concluded that it is necessary to turn to the scientific heritage of the scientist to continue the research on Byzantine culture.

Keywords: D. Belyaev, J. Strzhigovsky, Kerch missorium, loros, divitium, scaramangium, colonii, tsitsaki, akakia

Д. Ф. Беляев, казанский филолог-классик [1], примерно с конца 1880-х гг. начал заниматься изучением византийской культуры. Главный его интерес был сосредоточен на церемониях византийского двора IX–XI вв. Однако ученый констатировал, что для проведения наиболее полного исследования необходимо получить ответ на ряд вспомогательных вопросов [2, с. 4]: по топографии Большого Дворца и Святой Софии, истории византийских чинов, а также византийскому костюму. Дело в том, что в главном источнике исследования, «Книге церемоний» [3] Константина Багрянородного, содержится масса указаний на различные составляющие придворного и императорского облачения: дивитисий, скарамангий, лор, колонии и т. д. Что это такое и чем они отличались друг от друга? Беляев, заключив, что такое направление исследований как византийское костюмоведение еще недостаточно развито [4, с. 8], взялся за разработку этих сложных вопросов. Для своего исследования византинист широко пользовался визуальными источниками: миниатюрами X–XI вв. (изображение василевсов Никифора Вотаниата и Михаила Палеолога с семьёй), изображениями на слоновой кости (консул Феликс, император Анастасий), монетах, прослеживая историю развития отдельных составляющих костюма от Античности.

В результате научной деятельности Дмитрия Фёдоровича вышло две работы, в которых разрешается ряд вопросов касательно визан-

тийского костюма. Это второй том «BYZANTINA» [4], в котором описываются лор, дивитисий и скарамангий — церемониальные одежды, неоднократно встречающиеся в тексте «Книги церемоний». Их знание необходимо для понимания специфики некоторых наиболее важных византийских императорских выходов в храм Святой Софии. Далее, обширная статья «Облачение императора на керченском щите» [5], в которой исследователь, вступив в полемику со своим предшественником, австрийским византинистом Й. Стржиговским, предлагает новое видение позднееримского костюма, большое внимание уделяя сущности дивитисия и его истории. В данном исследовании, главным источником которого был керченский миссорий [6], ученый пришел к выводу, что изображен не Юстиниан, а император, похожий на Феодосия, если сравнивать с равненскими мозаиками и описаниями Юстиниана у Прокопия [5, с. 323]. В любом случае, это император, живший в IV–VI вв. В ходе этих двух исследований казанским византинистом был сделан ряд выводов.

Во-первых, было установлено, что лор произошел из трабеи (*trabea*), а трабея — из парадной тоги [4, с. 213], которая называлась *toga picta, palmata* [4, с. 284]. Вследствие своей тяжести из-за обилия украшений лор стал делиться на несколько отдельных частей [4, с. 213]: одна часть, спускавшаяся с правого плеча, превратилась в подобие передника, вторая, свешивавшаяся с левой руки, шла поперёк тела на левую руку. А третья часть превратилась в широкий воротник, или оплечье, часто нашитавшийся на переднюю часть дивитисия [4, с. 213–214]. Таким образом, эта третья часть превратилась в часть самого парадного облачения [4, с. 216] и перекочевала в оплечье русских царей [4, с. 215]. В лор царь облачался в так называемые большие праздники [7]. Ученый замечает, что в Византии X в. лор носился не только императором, но и рядом высокопоставленных чиновников [4, с. 218] и лишь впоследствии его ношение стало привилегией исключительно монарха [4, с. 211].

Большое внимание в исследованиях казанского филолога уделяется дивитисию. Ранее Стржиговский считал дивитисий домашней одеждой, которая носилась лишь императором и несколькими сановниками, часто без хламиды, иногда на церемониях, например, во время триумфальных шествий [5, с. 326]. Именно в дивитисии, по мнению австрийского искусствоведа, и изображен император на щите [5, с. 323]. Однако Дмитрий Беляев замечает, что у византийцев парадная одежда строго отличалась от домашней, и это вело к разграничению её использования [5, с. 327]; из текста церемониальной книги видно, что случаев ношения

дивитисия — масса. Должно быть, австриец, отождествив дивитисий с *στιχάριον*, который еще переписчик «Книги церемоний» И. Рейске перепутал с *vestis stricta (strictorium)*, облегающей одеждой, произошедшей из далматики, и пришел к ложному заключению [5, с. 330]. Однако сам император изображен в довольно широкой, но не облегающей одежде, в то время как сам стихарь — одежда очень широкая. Беляев полагает, что на миссории император изображен в хитоне-гиматии, обшитом жемчугом [5, с. 367–369]. Что же касается дивитисия, то, по мнению Д. Ф. Беляева, в X–XI вв. это — бесполоя и узкая, длинная туника, надевавшаяся с головы (отчего с течением времени стал называться саккосом [4, с. 281]) и использовавшаяся только для пеших церемоний. Его рукава расширяются и закругляются к низу. Из миниатюр видно, что дивитисий подпоясывался. Для конных поездок же надевался скарамангий или гиматий [5, с. 344]. Другое, более раннее его название — далматика (изображение Флавия Феликса на диптихе).

Много противоречий среди византинистов вызвал скарамангий. По мнению Беляева, скарамангий — это служебная одежда, нечто между парадной и домашней, на которую часто надевался плащ. Получается, что скарамангий — это верхняя официальная одежда, напоминающая тунику [4, с. 8], только широкою. В скарамангии, на основании текста церемоний, император совершал конные выезды, на земле же облачался в дивитисий и хламиду.

В тексте церемониальной книги несколько раз встречается термин колонии, не получивший до Беляева полного рассмотрения. По мнению ученого, колонии — это туники с короткими рукавами, не доходящими до локтей. Колонии похожи на стихари-далматики, носились вечером или иногда во время выездов. Ученый приходит к выводу, что колонии — это далматики без рукавов [4, с. 26].

Беляев уделяет внимание такой малоизвестной одежде как цикакий. По мнению ученого, цикакий — это вид хламиды, который накидывали на дивитисий [4, с. 199]. Но ученый признается, что ему трудно назвать иные отличия этих двух одежд. На основании тюркского происхождения слова цикакий (хазарский язык) Беляев переводит его название как «украшенный цветами». Может, это и есть принципиальное отличие от обычной хламиды?

Важным атрибутом царского облачения была акакия. Беляев выделяет несколько ее видов: платок, мешочек, пергаментный свиток. Возможно, сверток обозначал в руках василевса милостивый законодательный акт, милостивый манифест [4, с. 217]. Само происхождение термина как буд-

то приводит к этому заключению [4, с. 218]. Как и лор, акакия в X веке носилась не только императором, но и его приближенными [4, с. 218].

Можно заметить, что Дмитрий Фёдорович Беляев в своих византийских исследованиях затронул большое количество элементов облачения византийских императоров и сановников: лор, дивитисий, скарамангий, колонии, цикакий, акакия. На основании иконографического анализа памятников византийского искусства, а также описания ряда церемоний, в которых упоминаются данные одежды, Беляеву удалось прояснить некоторые темные стороны истории византийского костюма. Однако следует учитывать, что Беляев никогда не ставил изучение костюма своей первостепенной задачей: эти исследования ему были необходимы для выполнения более масштабной задачи — реконструкции церемониала IX–XI вв. В то же время представляется необходимым обращение к научному наследию казанского византиниста для продолжения изучения истории византийской повседневности.

Примечания

1. Шестаков С. П. Д. Ф. Беляев (некролог) // Журнал Министерства народного просвещения. СПб.: ЖМНП, 1901. Т. 336. С. 9–31.
2. Беляев Д. Ф. Обзор главных частей Большого дворца византийских царей. *Byzantina*. Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. Т. I. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1891. 200 с.
3. Constantine Porphyrogenetos: *The Book of Ceremonies* / trans. by A. Moffatt, M. Tall with the Greek edition of the *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* (Bonn, 1829). Vol. 2. Book II. Canberra: The Australian National University Printing Service, 2012. 870 p.
4. Беляев Д. Ф. Ежедневные и воскресные приёмы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX–X в. *Byzantina*. Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1893. Т. II. 308 с.
5. Беляев Д. Ф. Облачение императора на керченском щите / Д. Ф. Беляев. СПб.: тип. В. С. Балашева и К^о, 1893. 55 с.
6. Керченский миссорий — серебряный предмета в виде щита, обнаруженный в январе 1891 г. в Керчи. Изображает императора на коне в окружении богини Ники и воина.
7. Большие праздники — термин, предложенный Д. Ф. Беляевым. Это наиболее значимые для православных религиозные праздники: Рождество, Крещение Господне, Пасха, Троица, Преображение. В дни больших праздников в IX–XI вв. императоры совершали торжественные выходы из Большого Дворца в сбор Святой Софии.

УДК 391.2:391.4:28:687.45 (497)

Новик А. А.

Novik A.

БИТВА ЗА ХИДЖАБ: ГОЛОВНОЙ УБОР МУСУЛЬМАНОК НА ЗАПАДНЫХ БАЛКАНАХ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА**THE BATTLE FOR THE HIJAB: THE HEADRESS OF MUSLIM WOMEN IN THE WESTERN BALKANS AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY**

Аннотация. В работе анализируется бытование головных платков у балканских мусульманок. В последние годы наблюдается «возрождение» многих религиозных практик, а также отмечается ревитализация правил ношения комплекса традиционного костюма последовательницами ислама.

Ключевые слова: головной убор, Западные Балканы, религиозный активизм, комплекс костюма, традиция

Abstract: The paper analyzes the existence of headscarves among Balkan Muslim women. In recent years, there has been a «revival» of many religious practices, as well as a revitalization of the rules for wearing a set of traditional costumes by followers of Islam.

Keywords: headress, Western Balkans, religious activism, costume set, tradition

К истории вопроса. Головной убор являлся обязательным элементом женского костюма народов Юго-Восточной Европы на протяжении многих веков. Практически ни одна женщина, независимо от вероисповедания и социального статуса, не могла появиться в общественном месте, а зачастую и в пространстве собственного дома в присутствии других, без платка, головного покрывала и др. Вхождение обширных территорий Балканского полуострова в состав Османской империи в XIV — начале XX в. способствовало распространению среди местных народов ислама, ориентальной моды, суждений, предпочтений и образа жизни. Головное покрывало (в большинстве языков региона получившее название *фередже*, *чарчаф/шаршаф*, *чадра*, фиксируются и другие номинации — но все они были заимствованы из или посредством турецкого) стало обязательным элементом костюма мусульманки. Более того, представительницы других религиозных общин в городах империи не могли появляться в людных местах без обязательного платка либо покрывала вплоть до начала XX в.

Вместе с тем, на Балканах, в отличие от других частей Османской империи, отмечалась определенная толерантность в вопросах кодекса

одежды для мусульманок (к примеру, о черногорцах мусульманах племени мрковичи см.: [2, р. 1–22]). Так, здесь никогда не получали распространения полный комплекс женского костюма с *хиджабом*, характерный для арабов, либо *паранджа* (характерная для Центральной Азии). Местные женщины ориентировались на то, что предпочитали носить жительницы столицы метрополии — Стамбула, которые в свою очередь подчинялись предписаниям и законодательным актам, менявшимся время от времени, но в любом случае бывшими более либеральными, чем в других частях исламского мира.

Конец XIX — начало XX в. принесли кардинальные изменения в политическую, социальную и культурную жизнь Балканского полуострова: в силу активных действий Великих держав большинство народов региона смогли создать собственные государства. На длительный период исключительно снизилось влияние религиозных институтов — на это повлияли революционные события XX в., две мировые войны, попытки построения нового социалистического общества в большинстве балканских стран. Эмансипация, пришедшая на смену закрытому образу жизни большинства женщин в Албании, Косово, Боснии и Герцеговине, Македонии и других странах, а также поддерживаемый на государственном уровне воинствующий атеизм не способствовали сохранению традиционного костюма, а тем более одежды по религиозным канонам [1]. Головной платок на многие десятилетия исчез из гардероба большинства женщин в странах и отдельных районах с преобладающим мусульманским населением. Продолжали носить такой «символ веры» лишь пожилые или активно практикующие ислам женщины в Боснии, Косово, некоторых областях Сербии и Македонии.

Преобразования и реформы: «битва за платок». Коренным образом ситуация изменилась в начале 1990-х годов — с дезинтеграцией бывшей Югославии, демократическими преобразованиями в Албании и возвращением религиозной составляющей в общественный дискурс большинства стран региона. Авторитет церкви и мечети, религиозных институтов и служителей культа стал снова важным фактором, оказывающим влияние на разные стороны жизни балканских народов, включая сферу костюма. Ревитализация религиозных практик, обращение к мусульманской моде — все это стало определять жизнь большого числа балканцев, исповедующих ислам. Наряду с этим в мусульманских общинах стали фиксироваться многочисленные инновационные процессы и явления, которые диктовались влиянием из-за рубежа, так как спонсорами «возрождения» ислама и религиозной жизни зачастую

выступали мусульманские общины и государственные фонды Саудовской Аравии, Турции, Ирана, Кувейта, Катара и других стран.

С начала 1990-х годов значительное влияние в странах Западных Балкан стала вновь оказывать Турция: этот факт объясняется солидными инвестициями в экономику, участием в религиозной жизни, привлекательными образовательными и культурными проектами. Турецкое влияние стало весьма ощутимым, как и много веков назад, в сфере моды: из бывшей метрополии стали прибывать многочисленные ткани, готовая одежда, обувь, аксессуары и др. В многообразии ввозимой продукции особое место заняли элементы так называемого комплекса «одежды мусульманской женщины» — условного и свободно трактуемого костюма, состоящего из длинного жакета/плаща/пальто, брюк/штанов и обязательного платка, который, накидывая на голову, оборачивают вокруг шеи.

В районах с мусульманским населением бывшей Югославии (Босния и Герцеговина, Косово, Санджак, Прешево, Буяновац и др.) подобный комплекс одежды не выходил из бытования на протяжении всего XX в. Долгое время он был, правда, достаточно однообразным — светло-бежевый плащ и сдержанной расцветки платок. В Албании подобную одежду практически не носили — страна с 1967 г. была объявлена лидером Энвером Ходжей «первым атеистическим государством мира».

С начала 1990-х комплекс стал претерпевать существенные изменения в плане выбора тканей, цветовой гаммы и орнаментики. «Одежда мусульманской женщины» (плащ, брюки) может быть бордового, зеленого, синего и — в общем — любого цвета. Платок предпочтительно должен гармонировать с комплексом, который дополняют обувь и аксессуары: сумка, ремень/пояс и др. Наряду с описанным комплексом постепенно — и под внешним влиянием — стал получать распространение и костюм с хиджабом, принятый у мусульманок в арабских странах.

В Албании, Косово, Северной Македонии и других государствах региона ношение хиджаба не вызывало резкой критики (а тем более запретов) со стороны центральных или местных властей, представителей системы образования и иных структур, платок не подвергался и не подвергается нападкам со стороны СМИ или каких бы то ни было правозащитных и проч. организаций (как то все чаще происходит в странах Евросоюза).

Сами представительницы мусульманской общины все чаще отдают предпочтение «мусульманской одежде». Во многих семьях девочки, взрослея, не только не стесняются, но стремятся маркировать свое приобщение к кругу взрослых ношением головного платка. И этот их шаг встречает понимание как в сельской местности, так и в городской среде.

Представители радикальных течений ислама в последние десятилетия получили благодатную почву для своих учений в лице значительного числа жителей всех без исключения стран Западных Балкан. Несмотря на противодействие всех без исключения правительств этих государств, радикализм медленно, но уверенно проникает в умы, сознание и душу пусть и не большой, но активной части последователей учения пророка Мухаммада. Они принимают самый консервативный комплекс одежды для женщин, включая хиджаб.

Для Балкан прежде никогда не было характерным фанатичное следование законам Шариата в сфере моды. «Мы — не арабы!» — часто звучит из уст балканцев, когда речь заходит о следовании правилам ношения одежды мусульманами. Для Албании этот нарратив особенно типичен, так как почти полувековой опыт строительства социализма с опорой на собственные силы фактически нивелировал религиозные отличия между ее жителями и свел практически на нет всю церковную жизнь.

Появление в общественном пространстве албанских городов и сел женщин, наглухо «запнутых» в черные хиджабы и в полной «амуниции», представляющей комплекс одежды, включая длинное одеяние, перчатки, скрывающие кисти рук и проч., вызывает у среднестатистических граждан не религиозный трепет и уважение, а чаще всего отторжение: «это не наши женщины, не албанки, это жены мигрантов», «наши так не ходят», «они же не говорят по-албански?». Т. е. само общество еще не готово принять столь кардинальные изменения во внешнем виде части компатриотов.

Вместе с тем, даже в среде мусульман, разделяющих очень консервативные взгляды на роль женщины в семье и обществе и то, как она должна одеваться, происходит постепенная эволюция оценок и подходов. Стремление облачить женщину во все черное — с верха до низа — наталкивается на противодействие. Самый консервативный комплекс одежды перестает быть «*тотал блэк*» (полностью черным): подкладка черного верхнего одеяния может быть фиолетовой, зеленой и других цветов (но обязательно темных и сдержанных), костюм могут дополнять аксессуары, которые не были упомянуты религиозными авторитетами (а соответственно на их счет нет запретов) — фиолетовая, зеленая или иная сумка и проч.

«Мусульманский шик» как тренд. В балканских странах в последнее десятилетие работает большое число небольших и средних ателье и производств по изготовлению одежды на заказ и готового платья для женщин, стремящихся выглядеть «правильно» с религиозной точки зрения.

На создание имиджа современной мусульманки стала работать целая индустрия моды: многочисленные дизайнерские студии и дома, ткацкие предприятия, фабрики готовой одежды, ателье, торговые центры и др. Безусловно, такая ревитализация комплекса костюма «по мусульманским правилам» была бы невозможна без успехов религиозной пропаганды и авторитета института мечети. Мусульманские служители культа смогли добиться привлечения большого числа верующих: во многих семьях женщины стали соблюдать правила ношения одежды, которых придерживались их прабабушки — но никак не матери и даже не бабушки.

Некоторые выводы. Возврат одежды «по правилам Шариата» происходит очень поступательно в странах Западных Балкан. Многие внешние акторы усматривают в этой тенденции опасность демократическим институтам и пугают радикализацией балканского общества. Другие остаются безучастными внешними наблюдателями, подчеркивающими, что ношение хиджаба, по-видимому, продиктовано поисками экономических выгод частью представителей мусульманских общин. Сами женщины, решающие носить головной платок, утверждают, что к этому их обязывает вера предков. Битва за хиджаб продолжается, и научный анализ ситуации требует дальнейшего и пристального мониторинга.

Примечания

1. Gjergji A. Veshjet shqiptare në shekuj. Origjina. Tipologjia. Zhvillimi. Tiranë, 1988.
2. Novik Alexander, Sobolev Andrey. The Traditional Wedding Costume of the Mrkovići in Montenegro: between Real Heritage and Folk Construction (Materials of the Russian Expeditions in 2012–2014) // Folklore. Electronic Journal of Folklore. Vol. 66. URL: https://www.folklore.ee/folklore/vol66/novik_sobolev.pdf (https://doi.org/10.7592/FEJF2016.66.novik_sobolev). 22 p. (Дата обращения: 12.02.2022).

Садыхова С. Ю.

Sadykhova S.

МУЖСКИЕ ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ СРЕДНЕВЕКОВОГО АЗЕРБАЙДЖАНА СЕФЕВИДСКОГО ПЕРИОДА

MEN'S HEADRESSES OF THE SAFEVID PERIOD MEDIEVAL AZERBAIJAN

***Аннотация:** Головные уборы средневекового Азербайджана сефевидского периода были представлены в виде разнообразных шапок, различных вариантов богато декорированной чалмы, видоизменяющихся в течении рассматриваемого периода.*

***Ключевые слова:** Азербайджан, сефевидский период, головной, убор, чалма*

***Abstract:** The headdresses of medieval Azerbaijan of the Safavid period were presented in the form of various hats, various variants of richly decorated turban, which changed during the considered period.*

***Keywords:** Azerbaijan, Safavid period, headdress, turban, luxurious*

Народное искусство Азербайджана XIV–XVII веков являлось продолжением лучших, идущих с глубокой древности традиций этого вида искусства. Высокий уровень развития культуры и искусства средневекового Азербайджана, несомненно, должен был влиять и на развитие моды.

В средние века одежда представляла собой целое состояние. Воплощая собой единство творческого вдохновения и предпринимательского практицизма, она являлась одним из путей развития экономики. Ее можно было отнести к рангу движимого имущества, выраженного в числах, а иногда из-за богатых украшений и драгоценных камней платье даже имело характер передаваемого капиталовложения. Личная одежда являлась составной частью выделяемого детям имущества, и передавалось от поколения к поколению. Одежда преподносилась в дар высокопоставленными особами как знак величайшего уважения.

Богатый костюм средневекового мужчины дополнялся богато декорированными головными уборами, представленными в виде разнообразных шапок, различных вариантов чалмы, видоизменяющихся в течении рассматриваемого периода. Наряду с практическим назначением, головные уборы в Средние века становятся, прежде всего, украшением или даже предметом роскоши. Люди украшали их перьями, мехом, лентами, а самые богатые жемчугом и алмазами.

Традиционно власть имущие украшали свои головы короной — таджем, которая имела формы зубчатой диадемы, надеваемой на колпак полусферической формы. Такого рода двойная диадема, т. е. корона в соединении с колпаком, должна была обозначать титул: «царь-царей» («шахиншах») и выражать прочность, устойчивость и возвышенность [1, s. 135].

Самым популярным головным убором XV века, широко распространенным на всем Востоке, была традиционная чалма. Ее наматывали на усеченный колпак. Намотка производилась от основания вверх, в результате чего создавались своеобразные складки [2, s. 106].

Конец XV столетия характеризуется приходом к власти Сефевидов, создавших могучее централизованное государство, которое явилось важным этапом в истории Азербайджана. Оно ликвидировало феодальную раздробленность, объединив северные и южные области Азербайджана в единое государство, способствовало развитию производственных сил страны, подъему торговли, что положительно отразилось и на развитии ремесленного производства, культуры и искусства (66, 239).

Увеличение роскоши, наблюдаемое в период правления Сефевидов, распространилось в первую очередь на головные уборы, которые стали визитной карточкой сефевидского дворянства.

Из истории известно, что азербайджанцев в XVI веке называли кызылбашами (слово «кызыл» — золотой, является синонимом слова «красный», «баш» — голова) — красноголовыми, что было связано с головным убором, широко распространённым среди дворцовой челяди. Подобный убор, представленный в виде плотно прилегающего к голове колпака с тонким высоким верхом. Шитый из 12 лоскутков, сужающихся к темени, данный колпак — кулах имел длинный верхний отросток, куда вставлялась деревянная ось или металлическая спица, придающая форму столбика. В результате кулах принимал форму бутылки или керосиновой лампы со срезанным низом. Следует отметить, что количество лоскутков, выкроенных из плотного сукна красного цвета, из которых собирался кулах, было неслучайным. Это было связано с числом 12 имамов — шиитский преемников пророка Мухаммеда.

Кызылбашский кулах приобрел свое истинное величие и красоту именно в намотанной вокруг него чалме, которая стала органичной частью официального головного убора сефевидского дворца. Наибольшей популярностью пользовалась белая чалма. Представители знати и высшие военачальники украшали чалму драгоценными камнями. Шах, визирь и высокопоставленные священнослужители носили чалму зеленого цвета. Высокопоставленные особы декорировали свой убор крупным

драгоценным камнем, который должен был олицетворять пророка Мухаммеда или имама Али. Этот камень окружали камни поменьше в честь 12 шиитских имамов.

В мусульманском мире чалма как знак влияния и почитания, занимала в одежде человека самое видное место. Все слои населения, особенно лица, связанные городской жизнью и умственным трудом, широко использовали чалму. Ее цвет, способ намотки и размеры отражали общественное положение ее носителя. Чалма собиралась из льняной или хлопчатобумажной ткани — дюльбенд шириною около 18 см. Что касается длины намотки, надо отметить, что в народе бытует мнение, что владельцев погибших во время войны либо в дальних походах, хоронили, завернув в чалму, служившую в таких случаях саваном (самая короткая длина материи для савана должна была равняться 8 метрам) [3, с. 10].

Дюльбенды, обматывающие кулахи, по покрою и методу намотки разделялись на «дастар» и «фита». Дастар, используемый в нашем лексиконе на протяжении столетий как «эммаме», как правило, был белого цвета и наматывался интересными высокими посты сефевидскими эмирами. Такие дастары одевались на официальных приемах и дворцовых пиршествах. Как свидетельствуют источники, дастар состоятельных лиц и эмиров шахского дворца шился из индийской, очень нежной прозрачной тонкой и дорогой белой кисеи, которую за чрезмерную легкость именовали «мисгали» (мисгал — золотник — мера веса). Как видно из миниатюр, некоторые дастары были намотаны из дюльбендов, украшенных золотопшвейной вышивкой в виде растительного орнамента. Как явствуют миниатюры, оба конца дюльбенда, именуемые «фач», не наматывались на кулахи и украшались золоченой каймой в несколько рядов.

Говоря об украшениях сефевидских шахских головных уборов в первую очередь надо отметить изображения роз и других цветов, воткнутых в дастары молодых аристократов и эмиров. Наравне с этими цветами очень значительными являются также прикрепленные справа к чалме джигта (гребешок), украшенные крупными изумрудом и рубинами.

Наряду с официальным дастаром существовал другой тип кызылбашской чалмы «фита» или «фута».

Как известно, ткань, которую использовали для намотки на голову, пояс и другие части тела в народе называется фита (это слово вошло в русский язык как фата). Однако, намотанная на кызылбашский кулах фита является обычным кушаком, используемым в качестве чалмы и служащим обеим целям. Дюльбенд этой простой, несколько нескладной и легко повязывающейся чалмы по сравнению с официальным даста-

ром был относительно коротким и изготовлялся из плотной и суровой митгальной ткани или низкокачественного ситца. Так, представленную в средневековых тебризских миниатюрах манеру намотки фиты, называемую «бурмасарыг», мы видим на кулаках рядовых газа и мюридов. Дюльбенд такой фиты плотно скручивался подобно веревке и очень непринужденно наматывался на кулах либо на металлический шлем. Из источников следует, что этот дюльбенд долго не пачкался, и грязь на нем практически была не видна, что было важной стороной в жизни трудового человека. Известно, что фиту, широко распространенную преимущественно среди различных слоев населения, занимающихся тяжелым трудом (пастух, дровосек, охотник), использовали и аристократы во время работы и в домашней обстановке.

Конец XVI — первая половина XVII в. характеризуется появлением экстравагантной пышной чалмы, носимой при дворе шаха Аббаса. С увеличением в I половине XVII в. в сефевидском государстве персидского влияния появляются неуклюжие огромные эммаме с перевязью из другой, чаще золотой ткани, завязывающейся на затылке в узел с выпущенным веерообразным концом. Эта роскошная чалма была широко распространена в Исфахане, куда в конце XVI в. (в 1598 г.) была перенесена столица средневекового Азербайджана.

Таким образом, эстетика сефевидского головного убора заключалась в его построении, почти математической строгости форм, пропорциональном соотношении всех частей убора. Своим ритмом и силуэтом они как бы вторили чистым линиям архитектуры мавзолеев и мечетей, где чалма и ее складки перекликались с рифленой поверхностью куполов. Ее неповторимый художественный образ строился на соотношении часто строгой, а позднее и несколько вычурной формы и заполнения ее орнаментированной вышивкой с вкраплениями драгоценных камней, оставляющими впечатление необычной роскоши, а также был связан с цветом, фактурой и рисунком тканей.

Примечания

1. Готтенрот Ф. История внешней культуры. Одежда, домашняя утварь, полевые орудия народов древних и новых времен. СПб. М.: Изд. товарищества М. О. Вольф, 1885. т. I. С. 133–156.
2. Пугаченкова Г. А. К истории костюма Средней Азии и Ирана XV — первой половины XVI вв. по данным миниатюр. // Труды САГУ, вып. XXXI. 1956. С. 85–119.
3. Асланов Э. Корона азербайджанской миниатюры // журн. «Гобустан». 1988. №4. С. 8–14.

УДК 7.07:929:687.01:7.041.5 (=161.1) Lamanova

Смирнова В. Е.

Smirnova V.

ОБРАЗ НАДЕЖДЫ ЛАМАНОВОЙ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

PORTRAYAL OF NADEZHDA LAMANOVA IN EARLY 20TH CENTURY RUSSIAN FINE ART

Аннотация: В статье рассматривается интерес к образу Н. П. Ламановой в русском изобразительном искусстве нач. XX века и анализируется ряд её портретных изображений, как известных, так и впервые представляемых.

Ключевые слова: русское изобразительное искусство, портрет, Надежда Ламанова, скульптура, живопись, общество модерна

Abstract: The article describes the attraction to the image of Nadezhda Lamanova in the early 20th century Russian fine arts and analyses a range of her portraits both widely known and newly introduced.

Keywords: Russian fine arts, portrait, Nadezhda Lamanova, sculpture, painting, modern society

Вторая половина XIX века в России отметилась активным развитием модерности в наиболее крупных городах и становлением новой элиты — купечества, в руках которой оказались сосредоточены колоссальные денежные ресурсы. Эта новообразованная элита стремилась к признанию в обществе, для чего, с одной стороны, обращалась к театральности и визуальной культуре, с другой — к общественно значимым практикам, таким как меценатство и благотворительность. Развитие ею «нового культурного капитала, основывавшегося на визуальной культуре» [1, с. 75], позволило в предреволюционной России сложиться крепкому и взаимовыгодному «союзу творчества и коммерции» [1, с. 80]. Одним из главных «продуктов» такого союза стала галерея представителей русской художественной среды, в том числе и самих покровителей искусства. В. Серов, И. Репин, М. Врубель и другие русские художники рубежа XIX–XX вв. оставили портреты Морозовых, Мамонтовых, Тенишевых и др.

Особое положение в этой художественной среде принадлежало модельеру и основоположнице русской школы дизайна — Надежде Петровне Ламановой.

С точки зрения статуса Ламанова была фигурой «синтетической». По происхождению и статусу, приобретённому после замужества (жена дворянина), она принадлежала к «традиционной» элите, при этом окон-

чила Мариинскую гимназию, что сближало её с интеллигенцией. Но уже в молодости Ламанова стала предпринимательницей: открыла модную мастерскую и стала «временной Московской 2-ой гильдии купчихой» [2], чем причислила себя к новой капиталистической элите.

Выбранная Ламановой профессиональная стезя — креативные индустрии — тоже синтетическая, совмещающая предпринимательство и искусство. Одновременно с этим Ламанова и сама покровительствовала художникам как коллекционер: в ГЦТМ хранится выданная уже после революции охранная грамота на её «собрание картин, скульптуры, фарфора, старинной бронзы и мебели и библиотеку» [3]. Несмотря на то, что опись собрания (о чём свидетельствует пометка на грамоте) не найдена, доподлинно известно, что в коллекции Ламановой были работы В. Серова, Н. Крымова, Н. Гончаровой и М. Ларионова, В. Борисова-Мусатова, Я. Хаста, К. Крахта [4].

Таким образом, Ламанова в московском художественном «пантеоне» однозначно выделялась и привлекала своей разноплановостью, превращаясь в «мифологему» ещё при жизни. Другая выдающаяся меценатка, Маргарита Морозова, оставила следующие воспоминания, подтверждающие «особый» статус художницы: «Одной из достопримечательностей Москвы была Надежда Петровна Ламанова, которая одевала не только всю Москву, но и весь Петербург. Это была большая артистка своего дела, заменить её никто не мог, она была единственная» [5]. «Большой московской знаменитостью» [6] зовёт Ламанову в своих воспоминаниях и Георгий Леман-Абрикосов, издатель, филолог, внук А. Абрикосова. Естественно и закономерно, что такая фигура привлекала и вдохновляла художников.

Наиболее известный портрет Ламановой — созданный Валентином Александровичем Серовым в 1911 году, не законченный по причине смерти художника. В этом портрете Серов отказывается от живописи и использует сдержанные средства — уголь, мел и сангину. Сдержан и образ портретируемой: это не сексуализированный образ ведущей беззаботную жизнь жены богача, позирующей в роскошном модном туалете, а энергичной деловой женщины в сдержанном костюме — белой блузе и чёрной юбке. Примечательный факт о портрете сообщила сама Ламанова журналисту газеты «Русское слово» в 1912 году: на обороте картона должен располагаться первоначальный вариант портрета, который Серов счёл «манерным и малоправдивым» [7]. Портрет после смерти Ламановой был передан её близкой подруге Вере Мухиной, а сейчас перешёл в частную коллекцию.

Большой интерес представляет другой портрет Ламановой, хранящийся ныне у потомков искусствоведа Т. Стриженовой — пастель авторства Якова Соломоновича Хаста [8]. Хаст — русский и советский художник, уроженец Бердянска (ныне Украина), который причисляется к представителям Парижской школы. После окончания Одесской художественной школы в 1892 году Хаст уезжает в Париж, где оканчивает Парижскую национальную академию изящных искусств и плодотворно работает вплоть до 1914 года, главным образом создавая портреты (например, портрет друга художника — Клода Моне). К парижскому периоду творчества Хаста и относится созданный в 1903 году портрет Надежды Петровны. Знакомство художника и Ламановой могло произойти в Париже, куда регулярно ездила последняя: «В течение 20 лет ежегодно я проводила два месяца в Париже» [9]. В противоположность портрету Серова, у Хаста мы видим Ламанову в образе, близком традиционному изображению женщин-меценаток — в состоянии расслабленной неги. Он запечатлел не рабочий момент, а мгновение, когда художница откинулась назад в удобном кресле и предаётся мечтаниям. Это ощущение усиливается за счёт выбранной техники, пастели, и создания эффекта «сфумато» на лице модели. Одежда Ламановой передана обобщённо, но зритель понимает, что, несмотря на чёрно-белую палитру, этот наряд предполагает большее количество деталей и фактур — контрастную отделку бортов болеро, драпированную блузу. Он, несомненно, больше претендует на «модность», чем сдержанный ансамбль с серовского портрета.

Большая часть работ Якова Хаста ныне хранится в Бердянском художественном музее. Обращение туда позволило узнать о хранящейся в фондах литографии с портретом мужа Ламановой — Андрея Павловича Каютова [10]. На обороте портрета сделана важная авторская надпись химическим карандашом: «Муж Н. П. Ламановой — Каютов. Москва (Надежда Петровна). Отпечаток в 10 экземплярах. В музее им. Ламановой в Москве есть моих 3 живописных работы и одна пастель с Ламановой: живопись «Днепр», «Умиравший» и ещё один пейзаж импрессионистического характера» (прим. — приводится дословно). Надпись подтвердила как авторство пастельного портрета, так и то, что на нём действительно изображена Надежда Ламанова.

Свояк Ламановой, скульптор-символист Константин Фёдорович Крахт, создал её скульптурный портрет — «маленькая статуэтка дамы во весь рост, в шляпе и жакете, с энергично поднятой головой, властным выражением лица и прямой фигурой» [11]. Эта работа относится к самому раннему периоду творчества Крахта — «парижскому», и её

можно считать наиболее репрезентативной в смысле передачи характера. Искусствовед Д. С. Недович указывал на то, что для Крахта «на первом месте всегда было выражение в портрете внутренней содержательности человека, природы его духа» [11]. Важным средством выразительности для этого была посадка головы: «Какой ни взять портрет — Ламановой, Терейковской, Наттер, жены художника — везде поворот головы выражает индивидуальную направленность характера, самый стержень портретности» [11]. Долгое время местонахождение этого скульптурного портрета оставалась неизвестным, однако в прошлом году автор статьи установил его — Дом ветеранов сцены им. Савиной [12].

В собрании Русского музея хранится ещё один скульптурный портрет, предположительно изображающий Надежду Ламанову. Это — «Портрет неизвестной» Дмитрия Семёновича Стеллецкого, выполненный в технике полихромного гипса около 1905 г. Во-первых, гипотезу о личности изображенной подтверждает портретное сходство с Ламановой. Во-вторых, известно, что в Петербургский период творчества, длившийся с середины 1900-х до переезда в Париж в 1914 году, Стеллецкий выполнил галерею скульптурных портретов современных ему деятелей искусства — архитекторов Н. Лансере и Ю. Стравинского, композитора и дирижёра Э. Направника, художников А. Головина и В. Серова и др. Как отмечает Г. В. Аксёнова, эти портреты создавались «с применением раскраски или тонкого «подцвечивания» [13], что мы наблюдаем и на портрете неизвестной. В-третьих, широкие контакты Стеллецкого в художественной среде говорят о том, что он мог быть лично знаком с Ламановой. В 1908 году Вс. Мейерхольд пригласил художника оформить постановку «Царь Фёдор Иоаннович» в Александринском театре, где служили актёр Александр Шварцшильд, свояк Ламановой, и близкий друг семьи Константин Варламов. Впоследствии Александр Бенуа рекомендовал Стеллецкого Станиславскому как театрального художника. Иллюстрации Стеллецкого к «Слову о полку Игореве» были приобретены Третьяковской галереей по рекомендации В. Серова в 1911 году, когда художник работал над портретом Ламановой. Наконец, Стеллецкий регулярно принимал участие в значимых художественных выставках.

Образ «неизвестной», очень динамичен и вторит «психологическому» портрету работы Крахта: мы видим решительную, энергичную женщину с властным выражением лица, что также косвенно говорит в пользу гипотезы о личности изображённой.

Можно заключить, что фигура Ламановой была интересна своим художникам-современникам как источник вдохновения, но в её изо-

бражениях, в сравнении с другими женскими образами, преобладает визуальность, основанная на «психологизме», а не декоративности. Лейтмотивом большей части работ стали её энергичность и внутренняя сила, которые подчёркивали новый для России образ деловой женщины.

Примечания

1. Бартлетт Дж. Надежда Ламанова и модернизм в предреволюционной России: между высокой модой и авангардным искусством. // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 47. С 73–113.
2. Согласно журналам генеральной поверки торговых и промышленных заведений г. Москвы за 1889 (ЦГА г. Москвы ф. 179 оп. 17 е. х. 1961 л. 74об.), 1890 (ЦГА г. Москвы ф. 179 оп. 17 е. х. 1962 л. 317об.), 1891 (ЦГА г. Москвы ф. 179 оп. 17 е. х. 1963 л. 317об. л. 334об.) и 1893 (ЦГА г. Москвы ф. 179 оп. 2 е. х. 2447 л. 74об.) гг.
3. ГЦТМ им. А. Бахрушина ф. 141 е. х. 31.
4. Информация установлена по переписке Третьяковской галереи с Ламановой, хранящейся в ОР ГТГ, диссертации И. Б. Порто «Творчество Н. П. Крымова», изданию «Наталья Гончарова, Михаил Ларионов» Э. Эганбюри, «Новому энциклопедическому словарю Брокгауза и Ефрона» (1912 г.), монографии Д. С. Недовича «Ваятель Крахт. Его образы и ритмы» и др.
5. Морозова М. Воспоминания // Наше наследие. 1991. № 6.
6. Леман Г. Воспоминания // Русский пейзаж [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://artleman.ru/vospominaniya_georgiya_adolfovicha_lemana.html (дата обращения: 14.02.2022).
7. «...Пишущий эти строки...» // «Русское слово». 1912, 23 ноября. № 270.
8. На момент обращения автором настоящей статьи к потомкам Т. К. Стриженовой в 2016 году, последние не располагали информацией об авторстве портрета. Автор выражает благодарность А. Е. Котельвасу за помощь в расшифровке подписи художника, благодаря чему удалось провести его атрибуцию.
9. Личное дело Н. П. Ламановой. РГАЛИ Ф. 941 (ГАХН) Оп. 10 Д. 341 лл. 2–5.
10. Автор выражает благодарность директору Бердянского Художественного музея им. И. И. Бродского Марине Николаевне Бучакчийской.
11. Недович Д. Ваятель Крахт. Его образы и ритмы. // ОР ГТГ ф. 103 е. х. 2 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://nlamanova.ru/index.php/103-2> (дата обращения: 14.02.2022).
12. Автор выражает благодарность заведующей музеем Дома ветеранов сцены Ирине Михайловне Ольшанской.
13. Аксенова Г. Книгописец и книжный график Д. С. Стеллецкий // Образовательный портал «Слово» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://portal-slovo.ru/history/35511.php> (дата обращения: 14.02.2022).

УДК 391.7:902.01 (470.314/.317) «16/18»

Степанова Ю. В.
Stepanova Yu.

СЕРЬГИ С ЯРУСНЫМИ ПОДВЕСКАМИ XVII–XIX ВВ. ИЗ ВЕРХНЕВОЛЖЬЯ: АТРИБУЦИЯ ЛОКАЛЬНОГО ТИПА УКРАШЕНИЙ

EARRINGS WITH TIERED SUSPENSIONS OF THE 17TH–19TH CENTURIES FROM THE UPPER VOLGA AREA: ATTRIBUTION OF THE LOCAL TYPE OF JEWELRY

Аннотация. *Статья посвящена серьгам XVII–XIX вв. с подвеской из ярусных горизонтальных планок. Серьги происходят с запада Тверской губернии, надежно сочетаясь с головным убором, характерным для этой территории.*

Ключевые слова: *серьги, головной убор, Тверская губерния, Осташков, XVII–XIX вв.*

Abstract: *The article is devoted to the type of earrings of the XVII. — XIX. centuries with a suspension consisting of tiered horizontal slats. The earrings have both archaic features of the jewelry of Muscovite Rus» of 16th-17th centuries and new features of jewelry of the modern time. The earrings are combined with a headdress, significant to the west part the Tver province.*

Keywords: *earrings, headdress, Tver province, Ostashkov, 17th — 19th century*

Русские ювелирные изделия многократно становились предметом изучения археологов, искусствоведов, историков. Опубликованы изображения и описания сохранившихся в музейных коллекциях экземпляров. Серьги XVII–XIX вв. демонстрируют большое разнообразие форм и декора [1; 2]. Однако недостаточно изученными остаются региональные различия в формах украшений, территории распространения различных типов серег, их хронология, а также пути эволюции локальных вариантов ювелирных изделий. Настоящая статья посвящена одной из разновидностей серег XVII–XIX вв., известной по вещественным, письменным и изобразительным источникам. Это серьги с объемной основой и подвесками, представляющими собой горизонтальные планки — как правило, две, скрепленные между собой, с подвешенными внизу пронизками. Серьги происходят из различных музейных собраний России.

В коллекции Тверского музея во второй половине XIX — начале XX в. находилось не менее 8 пар и 3 одиночных серег этого типа. Сведения о них сохранились в книгах поступлений Тверского музея второй половины XIX в. в научном архиве Тверского государственного объеди-

ненного музея (АТГОМ). Большинство серег рассматриваемого вида происходило с территории Осташковского уезда Тверской губернии. Две пары происходили из погоста Рогожа (АТГОМ 2: № 2711, 2712). Рисунок серьги из комплекта № 2711 приведен в работе А. К. Жизневского [3, с. 154]. Одна из этих пар сохранилась в коллекции драгметаллов ТГОМ (№ КП 1748). Еще одна пара серег (АТГОМ 4: № 6758) и одиночная серьга (АТГОМ 3: № 5227а) поступили в коллекцию Тверского музея из г. Осташков. Пара серег происходила из с. Калищи (АТГОМ 3: № 5226) и одна одиночная серьга — из с. Хотошино (АТГОМ 3: № 5227б) Осташковского уезда.

Две пары серег поступили из г. Старица (АТГОМ 2: № 3836, 3904). Еще одна пара серег была подарена Тверскому музею священником П. М. Росляковым из г. Торжок (АТГОМ 1: № 1472).

Один экземпляр серьги рассматриваемого вида был выявлен в фондах Андреапольского краеведческого музея им. Э. Э. Шимкевича (г. Андреаполь Тверской области) (КП №9). Он происходит из д. Артемьево Андреапольского района Тверской области, находившейся вблизи оз. Охват и р. Западная Двина. В XVI–XVII вв. эта территория входила в состав Торопецкого, в XVIII в. — Осташковского уезда. Еще одна серьга найдена на городище Княжая Гора в Демянском районе Новгородской области [4].

Экземпляры серег с жемчужным декором хранятся в коллекциях Государственного Исторического музея (ГИМ, № ОК 15 071/1-2) [5, с. 151, № 151], Государственного Эрмитажа (ГЭ, №№ ЭРО-2150, 2151), Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПИ, №№ МД-709/1–2, МД-467). Пары металлических серег находятся в Российском Этнографическом музее (РЭМ) [6, № 15] и Ивановском областном художественном музее (ИОХМ, № П-1202/1-2). Датировка серег разнится в публикациях и коллекциях — XVII в., начало XVIII в., XVIII–XIX вв.

По материалу рассмотренные серьги можно разделить на группы предметов, изготовленных из металла, и предметов, имеющих металлическую основу и жемчужный декор. Вероятно, полностью металлические серьги могли утратить жемчужную оплетку. Однако, очевидно, что подвески могли выполняться как из жемчуга (с. Рогожа, с. Калищи), так и из металлических пронизок (Осташков, с. Хотошино, Старица, Торжок, Княжая Гора). Существовали также комбинированные варианты, когда в одном изделии оплетенный жемчужной сеткой щиток мог сочетаться с металлическими бусинами-подвесками. Например, у серёг из Торжка была оплетенная жемчугом округлая основа и подвешенные внизу

металлические пронизки. Серьги из Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства имеют металлическую основу и жемчужные пронизки на горизонтальной подвеске. Металлическая основа серег изготавливалась из сплавов на основе серебра и меди. Упоминается золочение изделий из Старицы и с. Рогожа. В центре основы с обеих сторон помещались круглые стеклянные вставки. Общая высота изделий 4,5–5 см.

Серьги различаются также по форме основы. Наиболее распространенный тип — с округлой уплощенной полый основой (в книгах поступлений она описывается как шарообразная сплюснутая), которая имеет сверху ушко для подвешивания и два дополнительных маленьких ушка по бокам. Серьга из Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (№ МД-467) имеет форму основы, приближенную шарообразной. К боковым ушкам серёг крепятся на проволоке пронизки. В нижней части основа имеет два крупных ушка, в которые продевается горизонтальная планка с пронизками.

Зафиксирована и другая форма основы — ромбовидная, имеющая в нижней части одно широкое ушко, в которое продета горизонтальная планка (серьга из Андреапольского музея).

По форме рассматриваемые серьги, скорее всего, восходят к более ранним предметам с квадратным или ромбовидным щитком и ярусно расположенными горизонтальными планками с привесками, относящимся к XVI — началу XVIII в. [6, № 10; 7, с. 8]. Возможно также, что рассматриваемая форма серег сформировалась под влиянием тенденций в русском ювелирном искусстве Нового времени, в частности, появления объемности [8, с. 82]. Можно сделать вывод о том, что серьги рассматриваемого вида являются произведением, сочетающим архаические черты украшений Московской Руси и новые формы, появившиеся на рубеже XVII–XVIII вв.

Место серёг в костюме и их сочетание с формой головных уборов позволяют изучить изобразительные источники. Изображения серёг рассматриваемого типа имеются в произведениях живописи второй половины XVIII–XIX в. и фотографиях начала XX в. Это портретные изображения купчих и мещанок из собрания Государственного Эрмитажа, Государственного Исторического музея, Музея тверского быта, Тверского государственного объединенного музея, Тульского областного художественного музея, Осташковского краеведческого музея, Национального художественного музея Республики Беларусь. В общей сложности выявлено не менее 13 живописных портретов, на которых

изображены серьги изучаемого типа. Модели разного возраста изображены на портретах в традиционных головных уборах, характерных для Осташковского уезда Тверской губернии. Это цилиндрический кокошник «головка», декорированный жемчужной поднизью и шитым жемчужным орнаментом [9, с. 189, илл. 144]. На всех портретах изображены серьги с жемчужным декором.

Имеется также фотография осташковской купчихи в аналогичном головном уборе (его верхняя часть скрыта под головным покрывалом) с жемчужными серьгами [10, вклейка]. На портрете из Национального художественного музея Беларуси головной убор атрибутирован как характерный для Олонецкой губернии. Однако форма и композиция декора соответствуют типу осташковского кокошника: расположение и орнаментальная композиция шитья, жемчужная поднизь.

Вероятно, портретные изображения с серьгами рассматриваемого типа характерны для западных территорий Тверской земли. Повторяющееся сочетание серёг с осташковскими головными уборами позволяет предположить, что серьги рассматриваемого вида были наиболее популярны в Осташковском уезде Тверской губернии, а также использовались в прилегающих западных уездах губернии. Возможно, что серьги могли и изготавливаться в Осташковском уезде, либо собираться из готовых металлических деталей и жемчуга.

Это вполне можно допустить, учитывая, что в XVIII–XIX вв. добыча жемчуга велась в реках на западе Тверской губернии, в округе оз. Селигер, и в соседних Торопецком и Демянском уездах. Жемчуг добывали в реках Каменка и Стабенка (бассейн р. Полы) [11, с. 12–13]. Мелкий жемчуг добывали в р. Щеберихе и Деренке в Осташковском уезде [12, с. 108], к северу от Селигера и оз. Велье — в р. Явонь, Зеленка, Луженка. Добывался жемчуг и в реках Сережа, Повреница, Столопенка (бассейн р. Ловать) в Торопецком уезде [13, с. 5, 6]. Имеются сведения о добыче жемчуга в р. Торопе (приток Западной Двины). Возможно, добывался жемчуг и в бассейне Волги [14, с. 349–350]. Жемчужный декор серег вполне могли изготавливать сами женщины.

Металлическая основа серёг рассматриваемого типа могла изготавливаться в Осташкове и крупных селах Осташковского уезда — Рогожа, Хотошино, Калищи. В XVII в. в Твери, Старице, Ржеве, а в XVIII в. во всех уездных городах Тверской губернии имелись дворы серебряников, медников и оловянишников, хотя и отсутствуют сведения о сережниках, которые были среди посадских ремесленников Новгорода, Москвы и Ярославля в XVII в. [15, с. 94, 114]. Хронология серег из музейных

коллекций и изобразительных источников позволяет предположить, что серьги с горизонтальными ярусными подвесками бытовали в течение длительного периода, от конца XVII до конца XIX в., хотя в XIX в. считались уже частью старинного парадного убора [16].

Примечания

1. Жилина, Н. В. Серьги в уборе Московской Руси / Н. В. Жилина // Археология Подмосковья. — 2018. — № 14. — С. 278–306.
2. Степанова, Ю. В. Серьги из археологических памятников Верхневолжья XIV–XVIII веков / Ю. В. Степанова // Вестник Тверского государственного университета. — 2021. — № 1 (57). — С. 41–62.
3. Жизневский, А. К. Описание Тверского музея: археологический отдел / А. К. Жизневский. — Москва: Синодальная типография, 1888. — 242 с.
4. Древности Новгородской земли: электронная база данных археологических находок // Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого: [сайт]. — URL: <http://portal.novsu.ru/archeology> (дата обращения: 20.04.2022).
5. Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного Исторического музея / науч. ред. д-р искусствоведения М. М. Постникова-Лосева. — Москва: Галарт, 1994. — 343 с.
6. Ювелирное искусство народов России (ювелирные украшения) / под ред. И. В. Шаталовой. — Ленинград: Художник РСФСР, 1974. — 350 с.
7. Русские ювелирные украшения XVIII — начала XX в. / сост. С. Я. Коварская, И. Д. Костина. — Москва: Изобразительное искусство, 1988. — 18 с.
8. Уткин, П. И. Русские ювелирные украшения / П. И. Уткин. — Москва: Легкая индустрия, 1970. — 164 с.
9. Калмыкова, Л. Э. Народное искусство Тверской земли / Л. Э. Калмыкова. — Тверь: РИФ, 1995. — 383 с.
10. Русский традиционный костюм: иллюстрированная энциклопедия / авт.-сост. Н. Соснина, И. Шангина. — Санкт-Петербург: Искусство, 1999. — 399 с.
11. Руссов, С. Словарь жемчужный, или Описание мест и вод, на пространстве России находящихся, в коих ловится жемчуг / С. Руссов. — Санкт-Петербург: Типография Департам. народ. просвещ., 1829. — 37 с.
12. Генеральное соображение по Тверской губернии. — Тверь: Типография Губернской земской управы, 1873. — 163 с.
13. Хребтов, А. Положение жемчужной промышленности в России / А. Хребтов. — Санкт-Петербург: Тип. А. С. Суворина, 1897. — 27 с.
14. Махров, А. А. Европейская жемчужница (*Margaritifera margaritifera* (L.)) и рыбы — хозяева ее личинок в водных системах, прилегающих к водоразделу бассейнов Балтики и Волги (обзор литературы) / А. А. Махров // Биологические ресурсы Белого моря и внутренних водоемов Европейского Севера: матер. XXVIII междунар. конф. 5–8 октября 2009 г. — Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2009. — С. 348–353.
15. Постникова-Лосева, М. М. Золотое и серебряное дело XV–XX вв.: территория СССР / М. М. Постникова-Лосева, Н. Г. Платонова, Б. Л. Ульянова. — Москва: Юнвес, 1995. — 370 с.
16. Благодарю за помощь в работе главного хранителя ТГОМ Е. Г. Мойкину.

УДК 391:687.01:314.74:28 (450)

Фаис-Леутская О. Д.

Fais-Leutskaia O.

ПОЯВЛЕНИЕ ИСЛАМСКИХ МОТИВОВ В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ ИТАЛИИ: ИСТОКИ ФЕНОМЕНА И РЕАКЦИЯ СОЦИУМА

THE APPEARANCE OF ISLAMIC MOTIFS IN MODERN ITALIAN FASHION: THE ORIGINS OF THE PHENOMENON AND THE REACTION OF SOCIETY

Аннотация: Автор анализирует «исламизацию» современной итальянской моды, в том числе и высокой (появление в ней мусульманских видов одежды и символов) в свете миграционной ситуации, фигуры вдохновителей инноваций, а также восприятие последних населением.

Ключевые слова: Италия, миграционная ситуация, мода, мусульманская женская одежда, кросс-культурность, адаптация, толерантность

Abstract: The author analyzes the «Islamization» of modern Italian fashion, including high fashion (the appearance of types of Muslim clothing and symbols) in the light of the migration situation, the figures that inspire the innovations, as well as the perception of the recent events by the population.

Keywords: Italy, migration situation, fashion, Muslim women's clothing, cross-cultural, adaptation, tolerance

Миграционный кризис последних лет, «новое переселение народов» поставило перед человечеством ряд новых злободневных проблем, в первую очередь — глобальную проблему сосуществования *принимающей стороны* и *пришлых*, сопряженную с конфронтацией различных культур и конфессий и необходимостью ее преодоления. Отражением этого стал пресловутый «вопрос о хиджабе», вышедший на первый план во многих странах Европы — с ним связаны запреты на ношение этого элемента женской одежды в общественных местах и превращение, часто искусственное, хиджаба в одиозный символ инаковости в глазах широких слоев населения.

Хотя в законодательстве Италии нет законов, прямо запрещающих ношение закрывающих лицо мусульманских женских головных уборов, да и реакция итальянцев на растущее присутствие *пришлых*, по сравнению с другими европейскими странами, в основном толерантна, тем не менее ситуация в стране, занимающей в Европе четвертое место по числу мигрантов, составляющих 8,4% населения (а мусульмане — 2%

всех жителей страны) [1], по оценкам экспертов, с каждым днем становится все более взрывоопасной, в том числе усилиями разжигающих конфронтацию политиков [2, с. 95].

Именно поэтому появление в Италии новых модных веяний в «исламском духе», причем в самый разгар европейского миграционного кризиса, стало таким знаковым [3]. Речь, например, идет о смелом, учитывая ситуацию, шаге дома D&G — выпуске в 2016 г. капсульной коллекции женской одежды, включающей *хиджабы* и *абайи* — длинные и широкие мусульманские платья с длинными рукавами. По замыслу Д. Дольче и С. Габбана предназначенные женщинам и Востока, и Запада, они выдержаны в черно-белой гамме и декорированы кружевом, вышивкой, аппликацией, стразами и полудрагоценными камнями в характерном стиле D&G; их дополняют солнцезащитные очки и сумки, в декоре которых повторяются геометрические и растительные восточные орнаменты одежды [4].

Хотя «тема ислама» эксплуатировалась ранее домами Oscar de la Renta, DKNY, Mango, Roberto Cavalli, Tommy Hilfiger, именно D&G первыми открыто привнесли ее в фэшн-стиль Италии и Запада, тем самым взорвав мир моды. Коллекция вызвала живой отклик и интерес итальянских потребителей, особенно на Юге [4], что было обусловлено ее соответствием локальным вкусам и предпочтением; теплый прием коллекции также «подогревался» тем обстоятельством, что население Юга, как мигранты сегодня, еще недавно было объектом официальной ксенофобии в Италии, в силу чего не упустило возможности выразить одобрение если не «запретной», то смелой акции [5]. Политики же обвинили дизайнеров в «заискивании перед исламом» и «потворству миграции», феминистки обрушились на них за «идеологическое потворство закрепощению женщин», критики скептически оценили попытку «увлечения Запада Востоком»; даже арабские стилисты признали коллекцию «недостаточно мусульманской» и «неподходящей восточным женщинам» [5].

Отвечая оппонентам, дизайнеры акцентировали следующее: что настоящая мода задает тон обществу, а не запоздало реагирует на его изменения; что в Европе и Италии *пришлых*, и конкретно, мусульман, теперь больше, чем прежде, и с этим надо считаться; что настоящий день отмечен знаком мультикультурности и назревшей адаптации европейцев к культуре мигрантов — «меньшинства, постепенно становящегося большинством» [6, с. 9] — и *vice versa*. Кроме этого, дизайнеры, уроженцы Сицилии — области, культурный бэкграунд которой, в силу

специфики истории, напитан «духом Востока», а традиционный стиль одежды незначительно отличается от стилистики Магриба — напомнили, что Италии, по крайней мере регионам ее Юга, присущ в историческом прошлом мирный опыт сосуществования с мусульманским миром [6].

Новым этапом развития «темы ислама» в моде Италии стало появление в 2021 г. молодежной коллекции *United Colors of Ghali* дома Бенеттон. Ее вдохновитель — молодой рэпер Гхали (Гхали Амдуни), тунисец по рождению, личность крайне яркая и харизматичная. Воспевающий Италию и затрагивающий злободневные для страны темы, одновременно начиняющий клипы образами, символами и пейзажами Магриба, не чурающийся традиционных джеллабы и головных покрывал наподобие тагельмуста, этот представитель «полуторного поколения», гуру молодежи Италии вне зависимости от ее этнического происхождения, по оценке критиков, входит в число наиболее талантливых современных итальянских композиторов и певцов.

Коллекция включает толстовки и майки, выдержанные в характерных «магрибских» тонах, украшенные арабской вязью, изображением полумесяца, восточными растительными и геометрическими узорами, а также стилизованные *хиджаб*, *никаб* и *бурку*, причем как элемент и женского, и мужского облачения [7, с. 6]. Объясняя этот выбор, Гхали, человек традиционной ориентации, не скрывающий своего уважения к религии, подчеркивает, что «подача» подобной одежды в ключе унисекс и в разряде кэжуал «не кощунственна и оправдана», поскольку служит «знаком ее деполитизации в условиях сегодняшних гонений на хиджаб и никаб, а также средством реинтеграции современного общества, развивающегося под знаком мультикультурности, но раздираемого ксенофобией и навязываемыми «сверху» идеями политкорректности» [8].

Мнения по поводу данной инициативы дома Бенеттон в Италии разделились. Молодежь ее приветствует, поскольку, по словам самого Гхали, «в каждом классе итальянских школ половина учеников — не-итальянского происхождения», «отличие в одежде — начало пути отстаивания своей самости», «признать другого другим значит защитить себя и его от ненависти», а, кроме того, детям «органично впитывать инаковость с самого детства» [9]. Для многих же взрослых итальянцев такая коллекция — пугающий символ грядущих этнических и профессиональных перемен в Италии, ставящих под угрозу «расовую и культурную самость нации»: «наших дочерей обрядят в хиджаб» [10]. Однако наряду с противниками инноваций есть и многочисленные их сторонники, полагающие, что появление «более сдержанных»

молодежных модных веяний «с Востока» — положительная тенденция, тем более здоровая, что они помогут вытеснить нынешние эксцессы западной моды, пагубные для мальчиков, но еще более — для девочек (пирсинги, татуировки всех частей тела, пестрая окрашенность волос во все цвета спектра и т. д.); кроме того, сторонники коллекции полагают, что она вполне отражает культурные изменения в стране, но не посягает на основы бытия итальянцев [10].

При всех различиях, инициативы D&G и Гхали, исходящие, условно говоря, от двух «диаметрально удаленных» собеседников в символическом культурном диалоге современной Италии, не сравнимые ни по уровню художественной ценности, ни по объему, ни по составу потребителей или масштабам их охвата, семантически идентичны: появление в итальянской моде исламских традиционных элементов одежды, мотивов, символов, их универсализация и десаκραлизация — символ происходящей в Италии этнокультурной гомогенизации населения. Но, одновременно, это средство аккультурации *чужих* и *своих* в новой мультикультурной реальности страны — процесса, инициируемого обеими сторонами этого непростого диалога; уже сам факт существования сонаправленных векторов в таком публично открытом «пространстве», как мода, есть индикатор глубины и бесповоротности изменений, охвативших Италию.

Примечания

1. Colombo F. Quanti sono gli immigrati in Italia e in Europa?//Lenius. 20.04.2021. URL: <https://www.lenius.it/quant-sono-gli-immigrati-in-italia-e-in-europa/> (дата обращения: 12.02.2022).
2. Ambrosini M. Gli immigrati e la religione. Fattore di integrazione o alterità irriducibile? // Isole. Minoranze migranti globalizzazione (a cura di M. G. Giacomarra). Vol. II. Palermo: Fondazione Buttitta. 2007. P. 94–115.
3. Razizza V. Alia Khan: «La moda islamica influenza lo stile occidentale»//IoDonna. 15.09.2015. URL: <https://www.iodonna.it/personaggi/interviste-gallery/2015/09/04/alia-khan-la-moda-islamica-influenza-lo-stile-occidentale/> (дата обращения: 10.12.2021).
4. Farina G. Dolce e Gabbana ci aprono l'Oriente. Di nuovo...//Giornale di Sicilia. 11.01. 2016. P. 19.
5. Ardengo M. La stampa araba boccia la collezione musulmana di Dolce & Gabbana // IlGiornale. 13.01.2016. URL: <https://www.ilgiornale.it/news/mondo/stampa-araba-boccia-collezione-musulmana-dolce-gabbana-1213039.html> (дата обращения: 28.12.2021).
6. Cusumano A. Vite possibili. Migranti e noi//Dialoghi Mediterranei. N. 29. 2018. Pp. 1–13.

7. Bandirali F. Ghali porta il suo mondo in Benetton: «Mia diversità un valore» // Corriere della sera. 21.09.2021. P. 6.
8. Sii libero e sottomettiti: la spettacolare banalizzazione dell'»hijab // IlFoglio. 29.11.2021. URL: <https://www.ilfoglio.it/il-foglio-internazionale/2021/11/29/news/sii-libero-e-sottomettiti-la-spettacolare-banalizzazione-dell-hijab-3418166/> (дата обращения: 28.01.2022).
9. Hijab e felpe, Ghali porta il suo mondo in Benetton: «Mia diversità un valore»//Adnkronos. 21.09.2021. URL: https://www.adnkronos.com/hijab-e-felpe-ghali-porta-il-suo-mondo-in-benetton-la-mia-diversita-e-un-valore_3L9Hdo31YRRxmuLPIOAefd/ (дата обращения: 25.12.2021).
10. Benetton lancia il burqa firmato dal rapper tunisino Ghali: vogliono velare le vostre figlie //Voxnews. 21.09.2021. URL — <https://voxnews.info/2021/09/21/benetton-lancia-il-burqa-firmato-dal-rapper-tunisino-ghali/> (дата обращения: 20.11.2021).

УДК 316.728: [355.48:687.152] (4) «1853/1856»

Хорошилова О. А.

Khoroshilova O.

**КРЫМСКАЯ ВОЙНА В ВОЕННОМ И СВЕТСКОМ
КОСТЮМЕ ЕВРОПЫ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА****THE CRIMEAN WAR IN THE CONTEXT OF EUROPEAN
MILITARY AND CIVIL SUIT OF THE MID-19TH CENTURY**

Аннотация: *Статья посвящена тому, как Крымская кампания (1853-1856) отразилась на развитии военного и светского костюма Европы. Особое внимание уделено таким любопытным феноменам, как балаклава и кардиган.*

Ключевые слова: *История России, Крымская война, форма, мода, костюм*

Abstract: *The article focuses on the influence of the Crimean war (1853-1856) on the improvement of European military and civil suit. Special attention is given upon such interesting war phenomenon as the balaclava and the cardigan.*

Keywords: *Russian history, The Crimean war, uniform, fashion, suit*

Крымская война (1853–1856) оказала влияние не только на политическую и культурную жизнь Европы. Она отразилась и на развитии костюма, как военного, так и светского. В данной статье отражены лишь наиболее важные примеры воздействия этой военной кампании на фронтную и светскую моду Европы середины XIX века.

Одним из самых сложных периодов Крымской войны было так называемое «балаклавское сидение», длившееся с осени 1854 по весну 1855 года и унесшее тысячи. В те годы английские и французские солдаты чаще умирали не от пуль, а от холеры и обморожений. Участница Крымской кампании и свидетельница «Балаклавского сидения», Фанни Даберли отмечала: «Вы хотите представить себе Балаклаву? Тогда представьте деревню с разбитыми домами, утопающую в непролазной грязи. Добавьте к этому нескончаемые дожди, превращающие почву в месиво по щиколотку высотой. Наполните дома чахоточными турками, убивайте их ежедневного по сотне и хороните, едва присыпав землей, чтобы они гнили у вас на глазах. Прибавьте сюда трупы животных, умерших от бессилия и голода и оставленных на побережье. И не забудьте о человеческих останках, телах и их частях, плавающих вместе со щепками разбившихся кораблей. Хорошенько потомите эту смесь в тесной бухте, и вы получите представление о Балаклаве и её запахе» [1, p. 118].

Фанни Даберли описывала самый страшный период «сидения» — ноябрь 1854 года. Тогда союзники потерпели сокрушительное поражение — не от русских, а от природы и собственной беспечности. Начальник Балаклавской бухты, капитан Леопольд Хит, распорядился транспортировкой грузов для союзной армии. Не видя возможности хранить запасы продовольствия, одежды, инструментов на суше, — из-за сырого климата они могли быстро сгнить, — офицер решил держать всё это на кораблях, пришвартованных в бухте. Ранним утром 14 ноября разразился страшнейший шторм, которого никто не ожидал. Часть кораблей сорвалась с якорей и разбилась о скалы, другие наскочили на соседние суда и затонули. Погиб и английский пароход «Принц», на борту которого находились 40 000 комплектов зимней формы, которые только-только доставили из Британии. От припасов почти ничего не осталось. Зимовать в Балаклаве было не в чем.

Французы пострадали от шторма меньше, так как были лучше обеспечены на суше. «Почти также они выглядели в Париже и Страсбурге», — сообщал полковник Пэк. Это не совсем так. Войска императора Наполеона III, действительно, выглядели лучше, но лишь потому, что интенданты еще во Франции запаслись тёплыми вещами, а также овечьими шкурами. В Константинополе некоторые особо расторопные офицеры и нижние чины купили у турок полушубки и меховые пальто, спасшие многим из них жизни зимой у Балаклавы. Кроме того, французских солдат не ограничивали в выборе и количестве тёплых вещей. И в ноябре-декабре 1854 года они уже едва напоминали плац-парадных парижских усачей. «Каждый одевается здесь, как хочет, — писал Луи Нуар из Крыма, — Один как бедуин, другой как кучер, третий как священник. Некоторые предпочитают греческий стиль. Есть среди нас отчаянные стоики, которые носят всё так, как написано в уставе. Обувь здесь из всего, что есть под рукой — кожи, каучука, на деревянной подошве и так далее. Форма головных уборов зависит исключительно от солдатской фантазии» [2, р. 192].

Появились тогда и так называемые «крымчанки» — суконные на меху накидки с капюшонами, которые носили и офицеры, и нижние чины французской армии.

Если галлы быстро справились с потерями и холодом, то положение англичан казалось катастрофическим. И его усугубили холод и снег, не прекращавшиеся неделями. Согреться огнём на улице не получалось, холщёвые палатки, шинели, одеяла не спасали — сырость, снег и мороз превратили их в ледяные пласты. Солдаты гибли сотнями — от холеры,

голода, мороза. Приходилось спасаться, кто как мог. Придумывали новую форму: поверх изорванного летнего обмундирования набрасывали кое-как сшитые козлиные и овчинные полушубки, которые больше напоминали дикие шкуры некогда живших здесь неандертальцев. На голову натягивали смешные колпаки, сшитые из двух половинок козлиной кожи с мехом. Тем, кому повезло больше, донашивали армейские кожаные ботинки и гетры. Все прочие мастерили «опанки» — из кожи, меха и войлока, стянутого бечёвкой. Кое-кто даже срезал полы своих изношенных шинелей, чтобы поглубже спрятать руки в карманах суконных панталон. Из получившихся кусков сочиняли шапки и носки. Однако все эти новинки не слишком впечатлили командование — оно не одобряло «произвол» в одежде и мягко напоминало о регламенте. Требовать от солдат строгого подчинения, к счастью, не решились.

Вести о бедствиях армии долетели до Лондона. Пока снаряжали новую партию груза, рачительные журналисты обратились к британцам с просьбой о помощи — призывали шить тёплое бельё и вещи. Были созданы два фонда — Крымский и Королевский Патриотический. Они собирали деньги, продовольствие, одежду на нужды армии. Тогда же газеты сообщили о том, что сама королева Виктория, пославшая за тридцать земель свои войска, день-деньской вяжет солдатам из шерсти тёплые шлемы, перчатки, кофты. Вскоре стали публиковать даже специальные пояснительные записки о том, какими точно должны быть эти шлемы и жакеты, из какой пряжи их следует вязать.

И так, общими усилиями интендантов, фондов и патриотов, собрали гуманитарную помощь прозябавшим солдатам. Но получили они ее лишь в марте-апреле, когда стало жарко и присланные вязаные вещи оказались многим неуместной глупой шуткой, форменным издевательством. Никто из солдат и думать не мог, что им предстоит пережить ещё одну зиму, что Севастополь продержится целых 349 дней, выдержит 6 бомбардировок и сдастся лишь 8 сентября 1855 года.

Легенда, к которой нужно относиться осторожно, гласит: англичане, получив посылки с теплыми вещами, окрестили вязаные шлемы «балаклавами». Однако, как отмечает историк трикотажа Ричард Ратт, это название возникло лишь в 1881 году, и в руководстве по вязанию, составленному в 1854 г. мадемуазель Риго, они упомянуты просто как «шлемы» [3, р. 134].

Аналогичная история произошла и с кардиганами. Своё название они, скорее всего, получили тоже после окончания Крымской войны. Во время кампании генерал лорд Кардиган возглавил печально извест-

ную атаку бригады Лёгкой кавалерии. Его и лорда Раглана обвинили в гибели цвета британской военной аристократии в мрачной «долине смерти» под перекрестным огнем русской артиллерии. Поэтому у солдат не было веских причин называть его именем вещь, которая, в отличие от Кардигана, спасала им жизни.

Но войну союзники все же выиграли. И в январе 1855 года Кардигана тепло встречала публика в Фолькстоне, в феврале ему оказала благостный прием королевская чета... Время шло, и то, что недавно было кровавым бессмысленным месивом, стало сочной картиной в пухлой золоченой раме. Кардигана объявили национальным героем, не смотря на робкие попытки некоторых парламентариев поставить под сомнение его крымские заслуги. Возможно, тогда, в конце 1850-х годов, вязаные кофты, привезенные офицерами из Крыма на Родину, и получили своё название. Свитера-кардиганы носили любители охоты — под куртками и пиджаками. Их также оценили британские домоседы, любители хорошего коньяка и уютного камина.

Балаклава и кардиган существуют до сих пор. И если свитер остался элементом домашне-спортивного гардероба, то вязаный шлем попал в водоворот военно-политических событий. Его носили фронтовики Первой и Второй мировых войн, террористы, революционные радикалы, бойцы спецназа. В России до недавнего времени были известны балаклавки черного и камуфляжных цветов. Акция Pussy Riot, проведенная в марте 2012 года в храме Христа Спасителя, сделала популярными варианты самых ядовитых экстремистских оттенков.

Крымская война серьезно изменила не только форму, но и самих союзников. Когда они вернулись с победой на родину, они не захотели брить бороды, которые теперь напоминали об их подвигах на Крымском полуострове. И армейское начальство поспешило официально разрешить их ношение. Бородами обзавелись и первые франты Лондона и Парижа, едва представлявшие, где находятся Балаклава и Евпатория.

Из Крыма союзники привезли в Европу и дурную военную привычку — курить. Они, как их русские противники, обзавелись курительными шапочками и халатами, купленными у турок в Крыму, а также неплохим табаком. Находясь на театре военных действий, англичане и французы переняли у турок (а те — у русских) хитрый способ закручивать табак в бумажные пулевые гильзы и обрывки газет. Они даже выучили словечко «папиросси», которыми турки называли свои самокрутки. И когда победители вернулись на родину, фокус этот демонстрировали замершим в уважительном восхищении друзьям. Через

год-два этим приёмом владели, кажется все — бывалые докеры в портах, краснолицые аристократы, студентки и даже дамы-эмансипе. Тогда же появились сигаретные фабрики. Примечательно, что первую открыл в Англии Роберт Пикок Глоаг, ветеран Крымской кампании. Впрочем, его грубоватые свернутые вручную «гильзы», набитые табаком и вставленные в безыскусные мундштуки, не пользовались большим спросом. Настоящий бум на папиросы начался в 1870-е годы, когда инженеры, наконец, придумали машины для скрутки сигарет.

Примечания

1. Duberly F. I. Mrs Duberly's War: Journal and Letters from the Crimea, 1854–1856. Oxford, 2007. 416 p.
2. Figes O. The Crimean war. A History. NY, 2012. 356 p.
3. Rutt R. A History of Handknitting. London: Batsford Ltd., 1987. 210 p.

Царева Е. Г.

Tsareva E.

ИСТОРИЯ В ПОДКЛАДКАХ. ВЕРХНЯЯ ОДЕЖДА ГОРОДСКОГО НАСЕЛЕНИЯ МАВЕРАННАХРА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

HISTORY IN INNER LININGS. OUTER GARMENTS OF URBAN POPULATION OF TRANSOXIANA. 19 — EARLY 20 CENTURY

***Аннотация.** Статья обсуждает вопросы идентификации и практики использования подкладочных тканей как атрибуционных маркеров при датировании верхней плечевой одежды женского и мужского городского населения Мавераннахра 19 — начала 20 века.*

***Ключевые слова:** Верхняя одежда, Мавераннахр, подкладки как временные атрибуты*

***Annotation.** The article discusses the identification issue and usage of inner linings as the attributing indices for dating the men's and women's outer garments of the urban population of Transoxiana of the 19th — early 20th centuries.*

***Keywords:** Outer garments, Transoxiana, inner linings as time-attributing indices*

Одна из древнейших и важнейших феноменологических составляющих человеческих цивилизаций, костюм, вне зависимости от его форм и компонентов, является едва ли ни самым ярким «лицом» представляемой им культуры. Соответственно, он рассматривается исследователями как носитель большого числа культурно-исторических маркеров, включая признаки, которые позволяют определить место производства рассматриваемого предмета и его назначение; а также возраст, пол, социальный статус, уровень достатка семьи своего носителя, его религиозную принадлежность, и прочее. Сравнение больших кластеров хорошо атрибутируемых видов одежды может также отражать изменения в практикуемом социумом художественном стиле, смену принятого обществом вероисповедания, происхождение стоящей у власти верхушки общества, и прочее. Такие модификации четко выявляются, например, при сравнении костюма населения Мавераннахра периодов до и после арабского завоевания и прихода в Среднюю Азию ислама.

Несмотря на сказанное, изучение конкретно рассматриваемых предметов часто оставляет без ответа вопросы определения времени и места

их производства и иных показателей. Для территории Мавераннахра начала XVIII века, со сложившимся здесь, стабильным по составу и крою комплексом городского костюма, сказанное относится в первую очередь к предметам верхней одежды. Причин неясностей много, и начинаются они с малой изученности требований гильдий к структурам и декору верхних тканей и отделок мужских *тунов* и *хал»атов*, и женских *мунисаков* и *калтача* разных типов. Отдельно назовем роль местной и международной торговли, способствовавших внедрению популярных местных и импортных тканей в швейную практику региона. Важным фактором — к этой теме мы вернемся ниже — являлась также присутствующая бытовой культуре региона тщательность в сохранении одежды: благодаря этому население, особо — состоятельные городские семьи, десятилетиями хранили и использовали унаследованные от бабушек и прабабушек предметы костюма, зачастую переделывая их в соответствии с изменениями в местной моде.

Отметим, что, при очевидности названных процессов, общая стабильность кроя вошедшей в музейные и частные коллекции среднеазиатской одежды такова, что у исследователей зачастую нет достаточных данных для ее датирования. Как результат, едва ли не единственным хорошо известным на сегодня фактором изменчивости кроя является введенное бухарскими модницами расширение рукавов верхней женской одежды, зафиксированное краткими заметками посещавших страну мужчин-европейцев и ранней фотографией [1]. Недостаточность предлагаемых названными источниками данных объясняется тем, что знанием о временных и локальных особенностях местной одежды обладали главным образом женщины. А поскольку контакты мусульманок с мужчинами-европейцами были невозможны, ранние описания костюма сартянок ограничивались упоминаниями головных уличных накидок *фарандж* (паранджа) [2]. Ситуация стала кардинально меняться в 1920-е годы, с организацией Академией наук СССР археолого-этнографических экспедиций, в состав которых вошли женщины-этнографы. При общей огромной важности собранных «этнографическими богинями» сведений особо отметим данные О. А. Сухаревой, полученные ею из долгих бесед с пожилыми жительницами Самарканда [3].

Несмотря на важность выявленных ранними экспедициями данных, современные практики работы с конкретным экспонатом показывают, что системные атрибутирующие данные мы можем получить только при тщательном изучении и описании больших массивов одежды. Предлагаемые ниже результаты стали результатом многолетней скру-

пулезной обработки большой (около 300 номеров) частной коллекции предметов верхней одежды городского населения современного Узбекистана [4]. Одной из задач исследования было выявление маркеров для определения времени изготовления рассматриваемых предметов. Самыми яркими среди таковых оказались подкладки, скрытые от глаз смотрящего, подобно оборотной стороне Луны, а потому потребовавшие особого внимания. Наиболее «говорящими» среди них оказались хорошо датируемые русские ситцы, активно поставлявшиеся в Среднюю Азию как минимум с начала 19 века. Именно благодаря русским ситцевым подкладкам сегодня мы можем достаточно точно атрибутировать время производства значительного ряда парадных предметов женского гардероба из названной коллекции [5].

О парадности названных одежд говорят использованные при их изготовлении ткани, причем, как верхние шелковые *шоуи* и каратагская *алоча*, так и близкие по стоимости к местным шелкам импортные подкладочные ситцы. Соответственно и приобретали их только для изготовления дорогостоящей нарядной одежды и, как сказано выше, хранили из поколения в поколение [6]. Использовали ситцы главным образом в тех частях подкладок, которые открывались при ходьбе или при сидении за расстеленными на полах комнат скатертями с угощением. Скрытую от глаз родственниц и подружек подкладку рукавов при этом часто делали из местной работы хлопковой тонкой *маты* цвета слоновой кости или, реже, более плотной набойки. Благодаря этому, разглядывая изнанку женских халатов, мы частую видим текстильную мозаику. Некоторые ее части, особо — русские ситцы, хорошо датируются, благодаря чему у нас появляются основания для определения и времени изготовления предметов в целом. Последовательно и аккуратно выявляя структурные особенности таких изделий, мы можем, столь же последовательно и аккуратно, применять их также для определения времени создания аналогичных изделий.

Второй предлагаемый к обсуждению вид подкладок типичен для особой группы парадной жалованной верхней мужской одежды, известной на Востоке под названием — *хал»ат / хил»ат*. Крой — условно его можно назвать «тип кимоно» — отличается от повсеместно бытующих в Средней Азии подкладочных мужских *тунов* и бесподкладочных *яхтаков* со втачными рукавами. С 1860-х годов они фиксируются живописными работами В. В. Верещагина; позднее — фотографиями С. М. Дудина и С. М. Прокудина-Горского. Роскошные парчовые и бархатные золотошвейные *хал»аты* входили и списки посольских под-

ношений (1801–1910 годы) эмиров Бухары российским императорам [7]. Сказанное позволяет рассматривать *хал»аты* как принадлежность парадного костюма эмиров и иных персон высочайшего социального статуса, в том числе и иноверцев. (Как тип, названный крой, предположительно, мог утвердиться в период монгольского правления именно как «жалованный с ханского плеча».)

В связи со сказанным выше о подкладках женской плечевой одежды особо привлекает внимание тот факт, что, помимо особенностей в крае типичных для мужского населения эмирата *тунов* с одной стороны, и парадных эмирских *хал»атов* с другой, мы наблюдаем отличия и в их подкладках. А именно: в одних случаях они сделаны из хлопкового *карбоса*, белого цвета, простого полотняного переплетения (экспонаты вышеназванной коллекции). В других — это главным образом дары российским императорам (собрания МАЭ РАН, ГЭ и РЭМ) — мы видим узорные шелковые *шою*. Разницу в выборе тканей можно объяснить законом *шариата*, в соответствии с которым мужчинам-мусульманам было запрещено носить шелковую нательную одежду. Во избежание нарушения этого закона подкладки эмирских халатов делали из хлопка. На христиан данный закон не распространялся, и подкладки халатов европейских правителей подбивали шелковыми тканями.

Примечания

1. Особо отметим фотоматериалы изданного в 1871–1872 годах «Туркестанского альбома»; экспедиционные вещевые и фотоколлекции Самуила Мартыновича Дудина (основные для нашей темы сборы проведены в 1900–1902 годы); а также фотографические коллекции Прокудина-Горского (работал в регионе в 1905–1915 годы).
2. Самые ранние сведения приведены в книге «Странствование Филиппа Ефремова в Киргизской Степи, Бухарии, Хиве, Персии, Тибете и Индии и возвращение его оттуда чрез Англию в Россию», 1774–1782.
3. Сухарева, О. А. История среднеазиатского костюма: Самарканд (вторая половина XIX — начало XX в.) / О. А. Сухарева. — Москва: Наука, 1982. — 142 с.
4. Коллекция принадлежит А. И. Клячину, Москва. Собиралась владельцем в течение многих лет; небольшая ее часть экспонировалась в 2019 году в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва, на выставке «Восточный джаз / East — West Jazz».
5. Приношу огромную благодарность Наталье И. Ковалевой за атрибуцию и датирование ситцевых подкладок в предметах одежды из собрания А. И. Клячина.
6. Работа по датировке выполненных из старинных шелков *мунисаков* и *тунов* требует осторожности. В соответствии с *адатом*, приданое к свадьбе готовили вне зависимости от событий внешнего мира, и включали в него

определенное (часто избыточное) количество предметов одежды разных видов. При недостатке новых тканей платья и особенно халаты делали из извлеченных из сундуков и перешитой мало либо вовсе не использованной одежды матерей и бабушек.

7. Не востребованные императорской семьей халаты поступали на хранения в кладовые Зимнего дворца. В 1920-е годы часть их пополнила коллекции Государственного Эрмитажа; часть была передана в другие музеи, включая Кунсткамеру (сегодня Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук) и в Этнографический отдел Русского музея (сегодня Российский этнографический музей).

УДК 391:903.24 (470.55/.58) — 05/-04»

Яценко С. А.

Yatsenko S.

КОСТЮМ В ИСКУССТВЕ КОЧЕВНИКОВ ЮЖНОГО УРАЛА V–IV ВВ. ДО Н. Э.

COSTUME IN THE ART OF NOMADS OF THE SOUTH URAL IN THE 5TH – 4TH CC. BCE

Аннотация: Изображения местных персонажей представлены только в мужской субкультуре высшей аристократии. Акцент делался на орнаментации одежды и татуировке лица. В изображения с чужой иконографией у женщин, возможно, добавлялись местные костюмные детали.

Ключевые слова: Ранние кочевники Южного Урала, антропоморфные изображения, костюм, некрополь Филипповка 1, мужская и женская субкультуры

Abstract: Images of local personages are presented only in the male subculture of the highest aristocracy. The emphasis was on ornamentation of clothing and facial tattoos. Local costume details, probably, added to the images with foreign iconography of women.

Keywords: Early nomads of the Southern Urals, anthropomorphic images, costume, Filippovka 1 necropolis, male and female subcultures

Кочевники Южного Урала конца скифского периода создали яркие и легко узнаваемые произведения искусства, прежде всего — в местном так называемом зверином стиле. Они находились в тесном торговом контакте с крупнейшей тогда и первой из «мировых империй» — персидской державой Ахеменидов [1]. Однако сведений по их костюму сохранилось немного из-за ограбления большинства богатых курганов. Основной источник нашей информации — немногочисленные изделия с антропоморфными образами, обычно производившиеся около рубежа V–IV вв. до н. э. Все такие артефакты сделаны из дешевых материалов (железа, дерева или кости), но обычно украшены золотыми накладками; они принадлежали только мужчинам-воинам, изображают мужской мир, и только вооруженных персонажей. Редкими предметами с образами богов и героев разрешалось в этом обществе владеть лишь единичным аристократам, принадлежавшим к правящему клану. Они найдены только в трех соседних курганах (1, 3, 4) элитного некрополя Филипповка I на границе России и Казахстана [2]. Несмотря на малые размеры изображений и схематизм большинства из них, мы можем получить довольно любопытную информацию.

Самым ярким и интересным изделиям является своеобразный шедевр — небольшой парадный меч из кургана 4 начала IV в. до н. э. В отличие от его перекрестья (сплошь покрытого сложными зооморфными композициями), клинок вдоль лезвий, с обеих их сторон был украшен множеством тонких ажурных золотых фигурок из наклеенной фольги [3], образующих 20 композиций (в основном с животными — копытными и хищными, но 4 из них — с людьми, по 2 на каждой стороне). Во всей Великой Степи того времени близок ему по обилию антропоморфных изображений только кинжал с р. Ачик в Горном Алтае, лишенный золотого декора [4]. На наш взгляд, антропоморфные сюжеты являются эпизодами большого местного эпического цикла, связанного с конкретным героем или героями и имеющими аналогии в искусстве ранних кочевников [5]. В каждом из эпизодов изображены разные и не повторяющиеся персонажи (в одиночку или парой).

Костюм этих персонажей явно разный (яснее видны нижние части фигур). У охотника на кабана и у приносящего в жертву лошадь их декор состоит из вертикальных полосок, а у лежащего воина и двух, приносящих в жертву оленя, они вверху украшены также завитками, напоминающими побег виноградной лозы (распространены также у западных соседей — скифов-сколотов [6]). Другая важная черта персонажей — татуировка в виде горизонтальных полос на щеках, известная и на более поздних сарматских изображениях [7]. У пары воинов, приносящих в жертву оленя, таких полосок под каждой щекой две, а у охотника на кабана и воина, убивающего жертву клевцом — по одной. Такая разница, вероятно, отражает клановую специфику.

Второе изделие — золотая накладка деревянного сосуда из кургана 1. На двух таких соседних накладках представлена сцена «волшебной охоты» всадника на копытное. Границы даже крупных предметов одежды мастера не интересуют: он передал лишь пояс (ср. пояс у охотника на кабана на мече в виде простой полоски, как и у трех из пяти воинов на филипповском мече) и вертикальные полосы, пересекающие одежду сверху донизу. Здесь, как и на мече, сделана попытка передать богатую орнаментику одежды (узоры из треугольников и «капель») и, вероятно — ее сплошное простегивание (как у элиты алтайских «пазырыкцев» [8]). У всадника уникальна татуировка на щеках в виде завитка. Это единственный в регионе персонаж, носящий негустую бороду (остальные воины, видимо, молоды); стрижка же его очень короткая.

Третий предмет — костяная фигурка из кургана 3, изображающая всадника на необычном животном (полулошади-полузайце) [9]. Здесь,

напротив, уделено много внимания именно контурам предметов костюма, подчеркнутым довольно толстой полосой (края полусапожек, подола и ворота короткого кафтана), а рукава выделены сетчатым узором (что уникально для скифо-сакского мира). Тонкой линией переданы контуры головного убора с широким назатыльником, показан пояс. Прическу резчик, напротив, никак не выделил.

Интересно, что у номадов Южного Урала важным различительным признаком являлась татуировка на лице. Показательно, что только здесь, в курганах 15 в Филипповке и 2 в Три Мара у погребенных найдены целые наборы приспособлений для татуировки, что у ранних кочевников нигде более не известно. Однако они обнаружены у умерших женщин, которые, видимо, и были в местном обществе специалистами по тату [10].

Изделия с иноземными антропоморфными сюжетами на Южном Урале найдены в могилах не у мужчин, а у женщин. Именно в женской субкультуре эти иноземные сцены и персонажи явно воспринимались как аналоги местных божеств и эпических персонажей. Интересны два однотипных престижных музыкальных инструмента — бронзовых полых зеркала-погремушки с индийским сюжетом поклонения женщин-адоранток божеству из некрополей Мечетсай и Яковлевка II [11]. Если эти зеркала, как думает специалист по древней металлургии И. Г. Равич, действительно копировались в деталях мастерами на Южном Урале [12], то во всех ли мелочах они воспроизводили чужие иконографические схемы? Возможно, что здесь добавлялись некоторые местные реалии. Так, только на южноуральских экземплярах у женщин добавлены серьги [13].

Примечания

1. Такие связи были очень выгодны для персидской знати, т. к. богатые ресурсы Урала (пушнина, золото, самоцветы) легко доставлялись в Иран водным путем по р. Урал и далее — по Каспию: Яценко С. А. Ювелирные изделия ахеменидского Ирана на территориях степных кочевников // Россия — Восток: взаимодействие в искусстве. М.: Согласие, 2020. С. 140–142. Торговля между Империей и южноуральскими номадами существовала с рубежа VI–V вв. до н. э., но роскошные атрибуты имперской знати стали поступать в качестве даров на столетие позже. Ср.: Трейстер М. Ю. Ахеменидские «импорты» у кочевников Евразии // Уфимский археологический вестник 2014. Вып. 14. С. 240, 242.
2. Пшеничнюк А. Х. Филипповка: Некрополь кочевой знати IV века до н. э. на Южном Урале. Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН. 2012. 280 с.; Яблонский Л. Т. Золото сарматских вождей. Элитный некрополь Филипповка 1 (по материалам раскопок 2004–2009 гг.). Каталог коллекции. Кн. 1. М.: Ин-т археологии РАН, 2013. 232 с.

3. Яблонский Л. Т., Рукавишникова И. В., Шемаханская М. С. «Золотой» меч из царского кургана №4 могильника Филипповка 1 // Вестник древней истории. 2011. №4. С. 232–240; Котов В. Г., Исмагил Р. Семантика декорированного оружия у ранних кочевников Евразии // Уфимский археологический вестник. 2013. Вып. 13. С. 77–87; Рукавишникова И. В. Звериный стиль и мифологические сюжеты декора парадных мечей Евразии скифского времени (По материалам парадного меча из могильника Филипповка 1 и мечей из собраний ГИМ и ГЭ) // Константин Федорович Смирнов и современные проблемы сарматской археологии. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2016. С. 233–240.
4. Суразаков А. С. Железный кинжал из долины Ачик Горно-Алтайской автономной области // Советская археология. 1979. №3. С. 265–269.
5. Аналогичные по многим параметрам филипповским вероятные эпические сюжеты недавно анализировались нами: Яценко С. А. Вероятные герои эпоса скифов на фоне древних иранских и иранизированных обществ Степи // Новый Гермес. 2021. Вып. 13–4. С. 192, 195. Рис. 7; 10.
6. Яценко С. А. Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). М.: Восточная литература, 2006. Рис. 27, №№ 28а, 43, 62–65.
7. Yatsenko S. A. Tattoo System in the Ancient Iranian World // Tattoos and Body Modifications in Antiquity. Proceedings of the sessions at the EAA annual meetings in The Hague and Oslo, 2010/11. Zürich: Universität Zürich, 2013. P. 100. Fig. 5.
8. Яценко С. А. Костюм древней Евразии... С. 100. Рис. 50.
9. *Золотые олени Евразии. СПб.: Славия, 2002. С. 29.*
10. Yatsenko S. A. Tattoo System... P. 100–101. Fig. 6.
11. Смирнов К. Ф. Бронзовое зеркало из Мечетсая // История, археология и этнография Центральной Азии. М.: Наука, 1968. Рис. 2; Шульга П. И., Оборин Ю. В. Зеркало-погрешка из Среднего Урала // Народы и религии Евразии. 2021. №1. Рис. 2.
12. Равич И. Г., Сиротин С. В., Трейстер М. Ю. Индийское (?) бронзовое зеркало из кочевнического погребения IV в. до н. э. в Южном Приуралье // Вестник древней истории. 2012. №4. С. 63, 82–83, 88.
13. Шульга П. И., Оборин Ю. В. Зеркало-погрешка... С. 17.

РЕКОНСТРУКЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА

УДК 94:355.141:069.44:7.026.2 (=161.1)

Аранович А. В.
Aranovich A.

ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ РУССКОГО ВОЕННОГО КОСТЮМА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.

EXPERIENCE OF HISTORICAL RECONSTRUCTION OF THE RUSSIAN MILITARY UNIFORM OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES

Аннотация: В статье на основе анализа комплекса источников по истории военного костюма предпринимается попытка описания последовательности работ по реконструкции обмундирования и снаряжения нижних чинов и офицеров русской императорской армии в период правления императора Николая II. Оценка степени достоверности подобной реконструкции, и предлагаются варианты ее применения при реализации музейных проектов.

Ключевые слова: Русский военный костюм, реконструкция, музейное экспонирование, музейные и частные коллекции

Abstract: Based on analyzing a set of sources on military uniform history, the article seeks to describe the course of operations in reconstructing the uniforms and equipment worn by lower ranks and officers of the Russian Imperial army during the reign of Emperor Nicholas II. The author also tries to assess the reliability of such a reconstruction offering scenarios for implementing it in museum project practice.

Keywords: Russian military costume, Russian military uniform, reconstruction, museum exhibition, museums, private collections

Поднимая вопрос исторической реконструкции предметов материальной культуры, к которым, безусловно, относиться и военный костюм очень важно ответить на следующие вопросы, а именно:

- на основе изучения, каких основных исторических источников происходит реконструкция военного костюма;
- для чего необходима историческая реконструкция военного костюма;
- какова степень ее достоверности.

Для наглядности обратимся к теме изучения русского военного костюма конца XIX — начала XX века, т. е. периоду правления императора Николая II Александровича.

Как же формируется наше представление об обмундировании и снаряжении русской императорской армии в этот период. Как и при рассмотрении любого периода истории костюма русской армии, в нашем распоряжении следующие типы исторических источников:

- вещевые (музейные предметы, материалы частных коллекций);
- нормативные (приказы, циркуляры и описания), методические (сборники и самоучители по построению кроя военного костюма);
- визуальные (картины, рисунки, фотографии).

Особую ценность представляют материальные (вещественные) исторические источники. Это, прежде всего, предметы обмундирования и снаряжения, хранящиеся в российских и зарубежных музеях. Среди них в первую очередь хотелось бы выделить Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи [1], Государственный музей заповедник «Царское село» (Музей «Ратные палаты» — музей истории Первой мировой войны), Музей истории военной формы одежды МО РФ созданный на основе коллекции Императорского интендантского музея, Государственный Эрмитаж. При этом это только одни из крупнейших хранилищ. Наряду с ними интересующие, и при этом подчас не менее редкие предметы, встречаются не только в профильных по этой теме музеях. В качестве примера можно привести коллекцию Государственного мемориального музея А. В. Суворова в Санкт-Петербурге.

Среди зарубежных музеев хотелось бы выделить те, в которых, в той или иной степени, представлены костюмы интересующего нас периода, а именно — Имперский военный музей в Лондоне (Великобритания), Военный музей в Дрездене (Германия), Королевский музей армии и военной истории в Брюсселе, (Бельгия), Музей армии Франции «Дом инвалидов» в Париже [2, с. 3–10].

Суть музейного документирования заключается в том, что музей выявляет и отбирает предметы, которые могут выступать аутентичными свидетельствами объективной реальности. После включения их в музейное собрание они становятся знаком и символом конкретного события и явления [3]. Именно эта, мемориальная, функция была главной для одного из типов военно-исторических музеев, существовавших на территории Российской империи до начала XX века — музеев воинских частей и учреждений. Мундирные коллекции полковых музеев пополнялись несколькими способами. Наиболее ранним, еще с начала XVIII века, была передача отличившимся полкам в знак монаршего благоволения различных предметов, в том числе и элементов мундирной одежды или полного мундирного комплекта. Часто в полковые музеи

попадали мундирные вещи и нижних чинов, в случае, если они были связаны с памятными для полка военными или историческими событиями.

На рубеже XIX — начала XX века в ряде случаев практиковалась реконструкция комплексов униформы при отсутствии аутентичных. В Санкт-Петербурге целый ряд мастерских специализировался на изготовлении исторических копий. К примеру, снаряжение и амуницию изготавливала мастерская бутафорских вещей Дмитрия Крыжова, обмундирование — фирма братьев Лейферт. При нехватке средств воинские части обходились своими силами, задействуя полковые портняжные мастерские — швальни. Так, к примеру, в 1912 г. хранитель музея 145-го пехотного Новочеркасского полка сообщил своему коллеге по 39-му пехотному Томскому полку, который интересовался изготовлением исторического обмундирования для своего музея, что еще в 1896 г., когда отмечался юбилей полка, полковые портные сшили реплики старых мундиров из подлинного сукна, предоставленного Интендантским музеем [4].

При этом особую роль в формировании нашего представления о военном костюме того периода играют предметы из частных коллекций. Благодаря многолетней и плодотворной работе с отечественными коллекционерами нам удалось провести детальный анализ: описать и опубликовать часть интересующих нас предметов в монографии «Униформа русской императорской армии ...» [5].

Одним из основных нормативных источников по истории военного костюма является фундаментальное «Полное собрание законов Российской империи», содержащее приказы, вводящие различные преобразования в униформе армии, и описания некоторых мундирных элементов и комплексов. Очень важное нормативное значение играют приказы по Военному ведомству, где содержатся более подробные описания конструкций, материалов, указания по нюансам цветовой гаммы.

Военный костюм конца XIX — начала XX в. схематично отражают таблицы форм обмундирования Русской армии, созданные С. Соважем в 1894 г. [6] и В. К. Шенком в 1910–1911 гг. [7]. Кроме того, для офицеров и гражданских чиновников военного ведомства малыми тиражами печатались описания и альбомы рисунков предметов обмундирования, снаряжения и вооружения. Также в это время издавались сборники приказов, описаний и нормативных актов, касавшихся обмундирования различных видов войск Российской императорской армии.

Для упрощения делопроизводства, а также хозяйственной деятельности войск со второй половины XIX в. выходили сборники, содержавшие

подборки приказов и циркуляров по той или иной хозяйственно-интендантской проблеме. С 1899 г. издавался «Интендантский журнал», публиковавший материалы нормативного характера.

Методическими источниками также являются материалы технического комитета Главного интендантского управления, в частности, лекала и прочие технологические описания, необходимые для покроя и изготовления униформы для нижних чинов. Поскольку офицеры Русской армии строили свое обмундирование в основном за свой счет, значимую роль в этом играло Гвардейское экономическое общество, а также частные портные мужского платья. В связи с этим в конце XIX — начале XX в. выпускались различные пособия, описывающие правила и методы изготовления военной формы одежды.

Среди визуальных источников следует отметить картины российских художников-баталистов, достаточно точно и подробно отражавших военно-исторические реалии и особенности военной формы: К. К. Пиратского, А. И. Гебенса, В. В. Верещагина, Н. С. Самокиша и др. Многие из них принимали активное участие в составлении униформологических научных изданий.

Фотография второй половины XIX — начале XX века в силу монохромности изображения не была столь информативна, как современная, но, фиксируя реальность, сокращала возможность художественного вымысла. Работая с отдельными фотографиями или полковыми альбомами, следует учитывать контекст исторической ситуации. К примеру, часть фотографий «в память о военной службе» далеко не всегда представляет реальную полковую униформу.

Используя весь имеющийся в нашем распоряжении комплекс материалов по истории военного костюма, мы можем реконструировать как парадный, так и походный костюм офицеров и нижних чинов русской императорской армии. В качестве примера можно привести реконструкции, представленные в работе «Униформа русской императорской армии ...» [5], а так же изготовленный по заказу музейно-выставочного комплекса «Россия — моя история» комплект парадного мундира капитана Офицерской воздухоплавательной школы. Эти реконструкции полностью соответствуют оригинальным образцам и выступают хорошим дополнением при формировании музейной экспозиции.

Примечания

1. Баженов, С. В. Перенесение коллекций войсковых музеев в государственные хранилища (январь — май 1918 г.) / С. В. Баженов // Сборник исследо-

- ваний и материалов ВИМАИВ и ВС. — Ленинград, 1980. — Вып. V. — С. 196–211.
2. Аранович, А. В. Современные музейные экспозиции, посвященные Первой мировой войне / А. В. Аранович, А. О. Кожемякин, О. А. Черняга // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. — 2020. — № 1. — С. 3–10.
 3. Норцов, А. Н. Значение военного мундира, как символа и некоторые тамбовские военные факты: (докл. пред. комис. А. Н. Норцова на заседании 12 апр. 1911 г.) / А. Н. Норцов // Известия Тамбовской учёной археографической комиссии. — Тамбов, 1911. — Вып. 54, Ч. 1. — С. 5–25.
 4. Спиридонова, Т. П. Музеи войсковых частей в дореволюционной России (становление и историко-культурное значение): дис. ... канд. ист. наук: 24.00.03 / Т. П. Спиридонова; Российский институт культурологии. — Москва, 2005. — 210 с.
 5. Аранович, А. В. Uniforma Русской императорской армии конца XIX — начала XX в.: История. Дизайн. Технологии. Материалы / А. В. Аранович, В. А. Безродин. — Санкт-Петербург: Реконструкция: СПбГУПТД, 2020. — 594 с.
 6. Соваж, С. Российская императорская армия: 16 наглядных таблиц форм обмундирования // Живой журнал: [блог-платформа]. — URL: <https://docstalk.livejournal.com/203079.html> (дата обращения: 13.02.2022).
 7. Шенк, В. К. Таблицы форм обмундирования Русской армии: 32 наглядных таблицы новых форм: составлено по 1 апреля 1911 г. / В. К. Шенк. — Санкт-Петербург, 1911.
 8. Давлет-Кильдеева, Н. Г. Музейная и выставочная работа: учебное пособие / Н. Г. Давлет-Кильдеева. — Санкт-Петербург: СПбГУСЭ, 2010. — 207 с.
 9. Аранович, А. В. Реконструкция военного костюма для музейно-выставочного проекта на примере обмундирования капитана Офицерской воздухоплавательной школы / А. В. Аранович, В. В. Голубятников, О. А. Черняга // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. — 2020. — № 1. — С. 22–30.

УДК 746.221:746.21:746.41:069.44 (091)

Власова И. А., Невельская Е. Л.

Vlasova I., Nevelskaia E.

ДЕКОРИРОВАНИЕ КОСТЮМА ЗОЛОТО-СЕРЕБРЯНЫМ КРУЖЕВОМ

COSTUME DECORATION WITH GOLD AND SILVER LACE

Аннотация. В статье описывается исследование утраченной технологии изготовления гипюров. Изучены и проанализированы предметы из фондов музеев. Приведены признаки, по которым можно атрибутировать образцы как коклюшечное кружево.

Ключевые слова: золото-серебряное кружево, гипюр, барокко, исторический костюм, кружево

Abstract: The article describes research on the study of the lost technology of making guipure. Objects from the funds of museums have been studied and analyzed. The signs by which it is possible to attribute samples as bobbin lace are given.

Keywords: Gold and silver lace, guipure, baroque, historical costume, lace

Исследователи относят время использования кружева, как вида декоративной отделки костюма к рубежу XV–XVI вв. На портретах старых мастеров изображены исторические костюмы, богато декорированные как нитяным, так и металлическим золото-серебряным кружевом. Кружева обрамляли воротники, манжеты, носовые платки и т. д. К концу XVI — началу XVII века особой популярностью стали пользоваться гипюры [1, 2]. Гипюр — кружево шитое иглой или плетеное на коклюшках, чаще всего растительного орнамента в виде гирлянды. Это кружево не имеет фона, все элементы соединены между собой редкими тонкими перемычками. В этот период Венеция славилась производством такого сорта кружева.

В XVII–XVIII веках гипюры все еще пользуются популярностью, что связано, вероятно, с наступлением эпохи барокко, характеризующейся пышностью форм, вычурностью, помпезностью в музыке, изобразительно искусстве, архитектуре. Мода не стала исключением, парадный и придворный западноевропейский костюм декорируют золото-серебряными гипюрами. Золотой цвет считается символом успеха, богатства, власти. Вместе с Петровскими реформами на рубеже XVII–XVIII веков в Россию приходит мода на ношение европейского платья и, следовательно, использование гипюров в отделке костюма. Не возможно точно

определить были ли это привозные кружева, или что-то производилось в России. Исследователи отмечают, что в мастерской Царицыной палаты плели золото-серебряное кружево других сортов начиная с XVI века [1, 2, 3]. Однако точных их наименований не приводится, в связи с этим возникают трудности в атрибуции кружев и гипюров.

В 2019 году нами было начато исследование о возможности изготовления золото-серебряных гипюров на основании фотографии подходящего образца, которая была найдена в каталоге «Золото-серебряное кружево XVII — начала XX века в собрании Сергиево-Посадского музея» [4, С. 59]. На портале «Госкаталог. РФ» этот образец атрибутирован как золотное кружево аграмант XVIII века, Западная Европа. В описании упоминается, что данный гипюр является плетеным [5]. Для нашего исследования важным было упоминание этого факта, так как в профессиональном сообществе постоянно ведутся споры о том, что подобная декоративная отделка выполнялась в технике золотного шитья. Подобные гипюры на светских платьях на портале «Госкаталог. РФ» нами обнаружены не были. Однако на фелонях XVIII века, представленных в постоянной экспозиции Ризницы Троице-Сергиевой Лавры они присутствуют. Парадные священнические облачения были сшиты из тканей коронационного гардероба, пожертвованных монастырю в период правления Анны Иоанновны [6]. В период правления Елизаветы Петровны в дворцовых мастерских Санкт-Петербурга были сшиты архиерейские облачения, на которых также присутствует гипюр [7, 8]. Это позволяет нам сделать смелый вывод, что в России подобный вид кружева перешел из светского костюма в церковное облачение и позднее в XIX век стал изготавливаться на территории России только для нужд церкви, так как мода на «тяжелые» «густые» декоративные украшения текстильных изделий уже прошла. При этом рисунок орнамента приобрел символику, наполненную религиозным смыслом, сохранив свою барочную пышность [9]. На портале «Госкаталог. РФ» в описании представленной фелони указывается, что отделка шита золоченой канителью. В 2021 году нами была предпринята экспедиция в Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. Детальный осмотр выше описанных предметов в экспозиции музея позволяет предположить, что это не золотное шитье, и тем более не канителл — узкая полоска металла, навитая спиралью, а прямая узкая полоска металла, выполненная в технике плетения — бить. Подобные фелони XIX века были обнаружены нами в постоянной экспозиции Оружейной палаты.

Следует отметить, что в Европе во второй половине XVIII века золотными гипюрами украшались детали придворных платьев, в частности, декоративная вставка для корсажа — stomacher). Примером могут служить платья в коллекциях музеев: Виктории и Альберта (The V&A) [10], Метрополитен (The Metropolitan Museum of Art) [11], Музей искусства округа Лос-Анжелес (Los Angeles County Museum of Art) [12]. В описаниях данных платьев указывается, что кружево сплетено на коклюшках. Анализ представленных фотографий из музеев Европы и Америки и экспонатов российских музеев позволил нам выявить общие элементы данного вида кружева и, следовательно высказать предположение, что все исследуемые нами образцы гипюров имеют единую технологию изготовления — плетение на коклюшках. Однозначный вывод можно было бы сделать при изучении изнаночной стороны кружева.

Тем не менее, можно выделить ряд признаков, свидетельствующих об изготовлении золотных элементов декоративной отделки в техники кружевоплетения:

1. В кружевоплетении допускается наложение элементов друг на друга. При выполнении отделок в технике золотного шитья элементы, как правило, не накладываются друг на друга. Если в композиции изделия предполагается пересечение элементов, то один элемент шьется полностью, а второй — дойдя до пересечения прерывается, а после пересечения продолжается.

2. Между элементами гипюра есть соединяющие тонкие перемычки. В вышивке подобные соединения не нужны, так как она выполняется непосредственно на основе (ткани) и вне её не существует. Если при размещении элементов на изделии возникла необходимость зафиксировать части букета, то соединения выполнялись бы нитью в цвет ткани. На образцах это сделано с помощью золотной нити с характерным перевивом, что дает повод считать отделку выполненной в технике кружевоплетения.

3. Заполняющие решетки в центре цветов не только не закреплены на ткани, но и находятся от нее на расстоянии. Хотя выше мы упоминали, что в гипюрах фоны не заполняются решетками, однако они могут быть использованы в качестве нерегулярных разделок цветов.

4. Бить уложена без изломов и перегибов, идет не только по лицевой, но и по изнаночной части элементов отделки. То есть, бить выполняет функцию «каркаса», зафиксированного с помощью золотной нити и шнура. Фиксация выполнена очень плотно и равномерно, что и позволяет говорить о плетении, а не о работе иглой.

5. При выполнении золотошвейных работ бить может быть уложена в прикреп, таким образом, элементы не будут иметь ровную кромку. Как правило, такие элементы могут быть обшиты по контуру канителью или тонкой золотной нитью стебельчатым или тамбурным швом. Если битью вышивают гладьевым швом, то она может повреждать (разрезать) ткань и кромка у нее также не будет ровной.

6. При внимательном рассмотрении приведенных выше образцов можно заметить, что декоративная отделка (гипюр) пришита на поверхность ткани тонкими нитками в цвет самой ткани и может быть легко отделена от изделия для последующего ухода за ним. Вышивку без повреждения ткани отделить невозможно.

Сопоставляя технологические возможности золотного кружевоплетения и золотной вышивки, нами были сформулированы причины, на основании которых приоритет отдавался золото-серебряному кружеву в качестве отделки дорогих парадных и придворных платьев, а также священнических облачений:

1. Синхронизация производственного процесса при изготовлении. Возможность изготовления нескольких деталей отделки одновременно ускоряет общий процесс изготовления изделия. Если вышитые фрагменты делать отдельно, то они нуждаются в тканевой основе. Этот способ удобен, когда вышивка ложится по всей площади фрагмента, без промежутков. При наличии незаполненных мест, замаскировать подкладку вышивки крайне сложно, потребуются дополнительные технологические операции.

2. Так же как и обычная одежда, облачение нуждается в уходе. Если для изготовления использованы материалы с одинаковыми требованиями к уходу, например, золотное кружево и парча, то изделие можно чистить целиком. Но если используются шелковые ткани или бархат, то золотную отделку лучше снять. Процесс очистки ткани приведет к разрывам металлической нити и утрате блеска. В этом случае отделка должна отделяться от ткани, не разрушаясь. Также уход за металлической отделкой может нанести непоправимый вред ткани. Раздельный уход за одеждой и отделкой широко использовался в доиндустриальном обществе. Это обуславливалось не только высокой стоимостью текстиля, но и сравнительно небольшими объемами производства. Даже у обеспеченных людей считалось нормой перешить платье. А перелицовка пальто и нашивание сменных воротничков и манжетов дожили до второй половины XX века.

3. Возможность перешить отделку на новое изделие. Золото-серебряная отделка стоила дорого и чаще всего определялась стоимостью

драгоценного металла, использованного в ней. То же можно сказать и о тканях, с которыми она использовалась. До конца XVIII века представители двора и аристократия жертвовали одежду «одной церемонии» приходам и монастырям. Из них создавались облачения и текстильное убранство церквей. Так же практиковалась передача платьев по наследству или «бедным родственникам». В любом случае повторное использование дорогой отделки и тканей было нормой.

В настоящее время не представляется возможным с полной уверенностью определить место возникновения данной техники кружевоплетения. Она как бы возникает из ниоткуда и исчезает в никуда

вместе со своей эпохой. Но в XIX веке в России еще существовала мастерская по производству плетеных золотных крестов для священнических облачений, выполненных в данной технике. К сожалению, в настоящее время в России эта технология утрачена. Но в 2020 году нами был проведен эксперимент по реконструкции золотного креста XIX века. Данный эксперимент был признан удачным, в дальнейшем наша работа будет направлена на описание реконструированной технологии.

Примечания

1. Бирюкова, Н. Ю. Западноевропейское кружево XVI–XIX вв. в собрании Эрмитажа / Н. Ю. Бирюкова. — Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959. — 68 с.: ил.
2. Левинсон-Нечаева, М. Н. Золото-серебряное кружево XVIII в. / М. Н. Левинсон-Нечаева // Сборник статей по истории материальной культуры XVI–XIX вв.: труды ГИМ. Выпуск XIII. — Москва: ГИМ, 1941. — С. 167–190.
3. Фалеева, В. А. Русское плетеное кружево / В. А. Фалеева. — Ленинград: Художник РСФСР, 1983. — 326 с.: ил.
4. Золото-серебряное кружево XVII — начала XX века в собрании Сергиево-Посадского музея: каталог / Сергиево-Посад. гос. ист.-худож. музей-заповедник; авт. вступ. ст. и сост. Г. К. Баранова. — Москва, 1993. — 95 с.: ил.
5. Золотное кружево-аграмант, XVIII в.: серебряные нити, бить, шелковые нити, плетение; 92,0x5,5 см / Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник // Госкаталог. РФ: [сайт]. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17087915> (дата обращения: 02.02.2022).
6. Фелонь, 1758–1759 гг.: парча, бархат, шелк, канитель, кружево золотное ...; 1420x810 мм // Госкаталог. РФ: [сайт]. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11124331> (дата обращения: 02.02.2022).
7. Фелонь, 1953 г.: фотобумага, фотопечать; 16,9x11,6 см // Госкаталог. РФ: [сайт]. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=25906587> (дата обращения: 02.02.2022).
8. Реликвии и сокровища Троице-Сергиевой Лавры XVIII–XIX веков // Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-за-

- поведник: [сайт]. — URL: <https://www.museum-sp.ru/exposure/ekspozitsiya-relikvii-i-sokrovishcha-troitse-sergievoy-lavry-xviii-xix-vekov/> (дата обращения: 02.02.2022).
9. Фелонь, 1953 г.: фотобумага, фотопечать; 16,9х11,6 см // Госкаталог. РФ: [сайт]. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=25906587> (дата обращения: 02.02.2022).
 10. Stomacher, 1740–1750: silver bobbin lace; 35.5x24.5cm // The V&A: Музей Виктории и Альберта [сайт]. — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O137803/stomacher-unknown/> (дата обращения: 07.02.2022).
 11. Court dress, 1750: silk, metallic thread // The Metropolitan Museum of Art: [сайт]. — URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82426> (дата обращения: 09.02.2022).
 12. Woman's Stomacher, 1725–1775: silk satin with metallic-thread embroidery and passementerie; 40,01×29,21 см // Los Angeles County Museum of Art: [сайт]. — URL: <https://collections.lacma.org/node/213905> (дата обращения: 11.02.2022).

УДК 391.4:687.4:069.44:7.026.2 (=161.1)

Галкина М. В., Масальцева С. А.

Galkina M., Masaltseva S.

ИЗГОТОВЛЕНИЕ РЕПЛИК РУССКИХ КРЕСТЬЯНСКИХ ГОЛОВНЫХ УБОРОВ XIX ВЕКА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ АВТОМАТИЗИРОВАННОЙ ВЫШИВКИ

MAKING REPLICAS OF RUSSIAN 19TH CENTURY PEASANT HEADDRESSES USING COMPUTERIZED EMBROIDERY

***Аннотация:** В статье анализируются причины исчезновения головного убора из южнорусского крестьянского костюма, а также обсуждаются способы изготовления современных реплик традиционных головных уборов при помощи новейших технологий.*

***Ключевые слова:** традиционный костюм, головной убор, русская культура, машинная вышивка*

***Abstract:** This paper analyzes the reasons that led to the disappearance of the headdress from the southern Russian traditional costume and covers the methods of making modern replicas of traditional headdresses using the latest technology.*

***Keywords:** Traditional costume, headdress, Russian culture, machine embroidery*

Южнорусский костюм — уникальный по своим характеристикам комплекс традиционной крестьянской одежды, бытовавший на юго-восточных землях лесостепной полосы, наиболее древний по своему происхождению среди сохранившихся к началу XX века комплексов одежды. Первостепенное влияние на изготовление, украшение и эстетическую эволюцию одежды оказывала консервативность крестьянского образа жизни, приверженность устоявшимся нормам быта, «традиционный» образ мышления, а также ряд экономических и территориальных факторов [1, с. 8]. Крестьяне этого региона были преимущественно крепостными и занимались земледелием, одежда изготавливалась ими самостоятельно, в связи с чем костюм весьма медленно менялся. Конечно, исторические события и культурные изменения XIX–XX веков не могли не отразиться на облике костюма: активная социальная коммуникация приносила в деревню веяния моды, промышленная революция и производство новых тканей оказывали влияние на отдельные элементы украшения одежды, а местами и вовсе видоизменяли ее крой. Однако, несмотря на это южнорусский костюмный комплекс сумел сохранить

свой традиционный состав: «В Рязанской и Тульской губерниях старый традиционный костюм у женщин и у девушек сохранялся дольше. Он бытовал еще в начале XX века» [2, с. 39].

Печальное исключение составляет южнорусский головной убор, состоящий из нескольких элементов, восходящих еще к архаическим формам одежды, который был крайне важной частью традиционного южнорусского костюма, завершающим элементом его сложного ансамбля [2, с. 39]. По-видимому ряд обстоятельств привел к практически полной замене убора ситцевым платком. Если еще в начале XX — середине XX века костюм оставался праздничным атрибутом деревенского быта, то головные уборы к тому моменту почти полностью исчезли из обихода. Об этом пишут не только современные исследователи, но и те, кто имел возможность непосредственно наблюдать изменения в костюме: «Теперь лишь повойник да головной платок отдаленно воспроизводят ту своеобразную форму головы, которую придавали ей разнообразные, сложные части старинного головной убора, окончательно вышедшего из употребления лет тридцать назад под влиянием городских вкусов» [3, с. 15].

Существует определенная совокупность факторов, взаимовлияние которых послужило катализатором к замене южнорусского головной убора на платок:

- Утрата заложенной в головные уборы архаической символики: женские головные уборы, полностью закрывавшие голову, могли иметь апотропеическое значение, что объясняется существовавшим у славян представлением о магической силе, заключенной в волосах, и связанной с волосами идеей растительности и плодородия [4, с. 57]. Д. К. Зеленин считал неслучайным использование «рогатых» головных уборов, так как в их конструкции нашла отражение древняя идея о подражании животным, которая выполняла защитную функцию [5, с. 320].
- Христианизация и стремление духовенства искоренить языческое наследие приводили к еще большему ослаблению связи между обрядовым значением старинных головных уборов и изменению их облика: «Даже и прикрытая сорокой, кичка производила яркое впечатление рогатого убора, и это давало повод некоторым сельским священникам объявить ей войну; священники не допускали женщин в рогатых уборах к причастию, а иногда и вообще в церковь, и часто достигали того, что крестьянки меняли рогатую кичку на безрогую или на простой платок» [5, с. 322].

- Сложные конструктивные особенности (головной убор мог включать в себя до 12 частей и весить до 5 килограммов) [1, с. 28], трудоемкость изготовления такого убора и высокая стоимость золотной вышивки ручной работы также повлияли на рассматриваемый нами исторический процесс.

Наконец, главная причина — влияние городской моды, ее активное проникновение в деревню в XIX–XX веках. Начавшееся в связи со становлением индустриального общества масштабное развитие промышленности привело к появлению новых продуктов на внутреннем рынке. В середине XIX века происходит «ситцевая революция» [6], начинается производство более совершенного по цвету и качеству текстиля, существенно отличавшегося от домотканых полотен. Популярными в городской среде фабричные ткани вызывают интерес и у деревенских жителей: универсальным спросом в деревне пользуется ситцевый платок. Будучи одной из наиболее доступных (ввиду своих малых размеров) форм одежды, платок в то же время позволял разнообразить внешний вид за счет вариации цветовых сочетаний и способов ношения (выполняя при этом функцию социальной атрибуции, принадлежавшую головному убору).

- Платок являлся желанным подарком для любой деревенской девушки, покупная ткань в одежде служила способом выражения высокого материального состояния семьи: «Состоятельные крестьянки носили фабричные платки — яркие, ситцевые, с набивным узором» [2, с. 106].

Таким образом, изменившиеся эстетические ценности нового поколения, а также утрата связи с заложенными в древности символическими смыслами привели к тому, что крестьяне начинают отдавать предпочтение ситцевым платкам, в то время как головные уборы постепенно исчезают из деревенского обихода.

Перед современными исследователями исторического костюма стоит важная задача — вернуть головному убору роль важнейшего элемента традиционного костюма, без которого реплики старинного комплекса одежды не будут полноценными и аутентичными. Именно современные текстильные технологии, некогда оказавшие столь деформирующее влияние на крестьянскую одежду, в настоящие дни могут сделать изготовление традиционного головного убора более доступным для реконструкторов и мастеров.

В настоящий момент многие исполнители устного народного творчества вынуждены использовать в своих выступлениях этнографические подлинники головных уборов, возраст которых может достигать 150 лет, что пагубно влияет на их сохранность. Некоторые мастера для восстанов-

ления утраченных элементов или изготовления новых уборов пробуют использовать современные материалы промышленного производства, сделанные из синтетического сырья, что приводит к потере аутентичной орнаментации, изменению эстетического облика головного убора и, как следствие, уменьшению его художественной ценности.

Доля антикварных материалов для реставрации и изготовления новых уборов на рынке крайне мала. Промышленные предприятия по производству золотной вышивки ориентированы на более прибыльный сегмент — изготовление текстиля и сувенирной продукции — и не заинтересованы в изучении и массовом производстве орнаментов. Изготовление достоверно воспроизведенной золотной вышивки ручной работы по-прежнему остается крайне трудоемким и дорогим занятием и не позволяет наладить производство в масштабах, достаточных для того, чтобы решить проблему использования подлинных изделий для выступлений на сцене. Необходимо создать такой продукт, который бы эстетически и технически соответствовал этнографическим образцам, но при этом мог бы удовлетворить довольно широкий общественный запрос, не требуя больших сроков изготовления и обладая адекватной ценой.

Примером того, как в работе по изготовлению реплик традиционно-го костюма может найтись применение современному оборудованию, в частности цифровым технологиям, служит деятельность Марии Галкиной, занимающаяся как изготовлением отдельно взятых позументов и орнаментов, так головных уборов целиком. Сохраняя значительную долю ручного труда при сшивании отдельных частей головных уборов в единый ансамбль, Мария стремится автоматизировать часть работы, связанную с изготовлением вышивки.

Важная роль при создании изделия принадлежит точному воспроизведению орнамента: при работе Мария изучает этнографические подлинники изделий, а затем «расшифровывает» их вышивку, создает макет вышивки при помощи специального программного обеспечения, что позволяет контролировать мельчайшие детали процесса, включая величину и направление стежков. Результат такой работы отличается особой прочностью и качеством исполнения, технология создания самих уборов остается этнографически достоверной, но при этом позволяет запустить их относительно массовое производство и уменьшить стоимость таких изделий по сравнению с полностью ручным трудом.

Также особое значение имеет материал, используемый в вышивке: изучив крайне многообразный рынок товаров для ручного труда, Марии удалось найти сырье, по цветовой гамме и светоотражающим свойствам

максимально приближенное к аутентичному, в частности, оно не имеет синтетического блеска, негативно влияющего на визуальное восприятие итогового результата работы.

Во многих отношениях подобный подход является новаторским. Мария относится к тем немногим ремесленникам, которые придерживаются традиционных методов ручного труда, но при этом позитивно настроены по отношению к современным технологиям, используя их без ущерба исторической достоверности. Установка на сочетание традиции с инновациями во многом способствует популяризации национального костюма, делая его более доступным для потребителя. В перспективе такой подход позволит значительно сократить использование подлинных изделий на сцене, обеспечив их сохранность в музейных коллекциях. Доступность технологии поможет вернуть головному убору его утраченную роль в костюмном комплексе.

Примечания

1. Молотова, Л. Н. Русский народный костюм: из собрания Государственного музея этнографии народов / Л. Н. Молотова, Н. Н. Соснина. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984. — 224 с.
2. Крестьянская одежда населения европейской России (XIX — начало XX вв.) / ред. А. А. Лебедева. — Москва: Советская Россия, 1971. — 368 с.
3. Данилин, А. Г. Крестьянская одежда района «Богословщины» Рязанской губернии / А. Г. Данилин. — Рязань: Рязгостип., 1927. — 19 с. — (Труды Общества исследователей Рязанского края; Вып. 9).
4. Маслова, Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX вв. / Г. С. Маслова. — Москва: Наука, 1984. — 216 с.
5. Зеленин, Д. К. Женские головные уборы восточных (русских) славян / Д. К. Зеленин // *Slavia. Casopis pro slovanskou filologii.* — 1926. — R. 5, №2. — С. 303–338.
6. Боровский, А. «Ситцевая революция» // Музей-заповедник «Александровская слобода»: [канал на видеохостинге «Ютуб»]. — URL: <https://youtu.be/tFH6Sdb6LyU> (дата обращения: 10.04.2022).

УДК 746.1:746.25 (470.47)

Калмыкова А. С.

Kalmykova A.

ТКАЧЕСТВО И РУЧНОЕ ПЛЕТЕНИЕ В КАЛМЫЦКОМ ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ

WEAVING AND HAND WEAVING IN KALMYK TRADITIONAL COSTUME

Аннотация: Статья написана на основе собранных материалов в ходе подготовки к реконструкции калмыцкой двухслойной тесьмы. В ней рассматриваются различные вариации использования элементов ткачества и ручного плетения в женском традиционном калмыцком костюме, а также орнамент и способы переплетения нитей.

Ключевые слова: ткачество, ручное плетение, орнамент, традиционный костюм, калмыки

Abstract: The article is written on the basis of the collected materials in preparation for the reconstruction of the Kalmyk two-layer braid. It discusses different variations of the use of elements of weaving and hand weaving in women's traditional Kalmyk costume, as well as ornaments and methods of weaving threads.

Keywords: weaving, hand weaving, ornamentation, traditional costume, the Kalmyks

Ткачество и ручное плетение у калмыков — всегда было исключительно женским трудом. Если изготовление тканой тесьмы для юрты было строгой необходимостью, то выделывание шелковой тесьмы для праздничного костюма — небывалой роскошью, доступной далеко не каждому. В условиях кочевого образа жизни женщина изготавливала все, что нужно для скромной жизни семьи. В ее руках были сосредоточены многие известные калмыцкие ремесла. Она была одновременно и сапожником, и портным, и кожевником, и вышивальщицей, и ткачом. Наиболее полно процесс ткачества у астраханских калмыков описан в трудах И. А. Житецкого [1], где имеются упоминания о специфических приспособлениях для ткачества, а также их графическое изображение. Так как процесс ручного плетения не был детально описан этнографом, то в задачи этой статьи входит комплексное представление о калмыцкой тесьме и других плетеных элементах костюма.

При исследовании процесса ткачества и ручного плетения будет сделан упор на сохранившиеся предметы одежды, хранящиеся в собрании Российского этнографического музея (далее РЭМ) и Национального

музея Республики Калмыкия имени Н. Н. Пальмова, а также на этнографические зарисовки в трудах И. А. Житецкого [1] и Д. В. Сычева [2].

Наибольшее количество интересующих нас элементов ткачества и ручного плетения представлено в женском традиционном калмыцком костюме. Вместе с покупными галунами калмыцкая тесьма использовалась как украшение выреза и манжетов платья «терлг», головного убора «халмаг» и по краям длинной безрукавки «цегдг». Тесьма более сложного плетения служила для завязывания безрукавки, а иногда и платья.

Такую же функцию выполняли и тонкие шнуры, плоские или круглые в сечении. Плоский шнур изготавливался из цветных шерстяных или металлических нитей. Он состоял из шести или восьми прядей и выплетался в процессе поочередного их перекладывания от края к центру. Металлический шнур данного плетения использовали как элемент продолжения декоративной пуговицы или без нее. Шнур круглого сечения встречается на головном уборе «махла», в котором он соединяет меховые уши в качестве фиксирующей завязки. Этот шнур сплетен из четырёх прядей двух цветов и на концах украшен квадратной плетенкой из серебряных нитей. Многие изделия обрамлены по краю двухцветным витым шнуром из шелковых, металлических или шерстяных нитей.

Наибольший интерес представляет плоская тесьма, которая выполнялась в четырёх разных техниках: ткачество на дощечках, многослойное, однослойное и двухслойное плетение. В процессе плетения создавались композиции из элементов геометрического, зооморфного и алфавитного орнаментов [3].

При ткачестве на дощечках и многослойном плетении использовался только геометрический орнамент. Один из вариантов которого напоминает традиционную технологию нашивания шнура «зег», чем вводит в заблуждение простых обывателей, не разбирающихся в тонкостях технологического процесса образования данного орнамента.

Это линейный орнамент, состоящий из чередующихся линий разных цветов. При этом они располагаются так, что получается цветовая растяжка красного, зеленого, синего или другого цветового спектра. Черный цвет играет роль графического элемента, подчеркивающего форму орнамента.

Ткачество на дощечках «кезюр» практически не отличается от распространенной у многих народов технологии в самом ее простом варианте. Нити основы, заправленные в дощечки с четырьмя отверстиями, растягивали на деревянной раме «модн», уток прокидывали с помощью челнока «архак» и прибивали деревянным ножом. В процессе ткачества

еще участвовал гребень «сам», который по своему функционалу поминает бердышко, служащее для разделения нитей основы на два уровня, образуя зев. Подобное сочетание ткацких приспособлений у других народов пока не выявлено. Идет работа по коррекции технологического процесса опытным путем.

Многослойное плетение выполняется из уже готовых шнуров. С помощью данной технологии может изготавливаться тесьма как отдельно, так и непосредственно в процессе плетения пришиваться к ткани.

Самая красивая калмыцкая тесьма плелась вручную, без всяких приспособлений. Ее начало крепилось за любой неподвижный предмет, а далее, в процессе плетения из-под рук выходили разнообразные орнаменты: от простого геометрического до алфавитного. Калмычка могла выплести силуэт рыбки или целую молитву на «тодо-бичиг». Эта письменность была создана на основе старомонгольского письма и использовалась калмыками вплоть до 1924 года. Такие тесемочки, из-за сложности плетения были не более 70 см в длину и выплетались в один или два слоя.

Однослойная тесьма выполнялась в технике полутканье с саржевым переплетением. Нити располагались друг к другу под углом девяносто градусов. Образец такой тесьмы украшает калмыцкое розовое платье «терлг» из собрания РЭМ. Она выполнена из шелковых пряжей желтого и бордового цветов с фигуркой на конце в виде квадрата из серебряных нитей. На этом же платье искусно сплетены петли для подвязывания различных предметов, например платка или кисета. Сначала изготавливался шнур, далее оба конца соединялись, и переплетение нитей продолжалось в виде однослойной тесьмы полотняного переплетения.

В процессе изготовления тесьмы со сложным орнаментом велось плетение двух слоев разного цвета одновременно. При смене этих слоев образовывался узор. Это была также техника полутканья, но уже с полотняным переплетением. Изучая образец двухслойной тесьмы на черной бархатной безрукавке «цедг» (собрание РЭМ), можно прийти к выводу о том, что при ее плетении могли использоваться вспомогательные инструменты, помогающие разделять слои плетения, так как в его процессе участвовало около ста нитей.

Любая тесьма для традиционного калмыцкого костюма только с одной стороны, заканчивалась шелковой кистью длиной от десяти до сорока сантиметров. Шелковая кисть редко делалась одного цвета, несколько цветов могло сочетаться в одной кисти или же состоять из целой группы кистей разных цветов, которая в свою очередь крепились к тесьме с помощью плетеных узлов.

Из-за сложности изготовления двухслойной тесьмы, ее могли себе позволить только калмычки в зажиточных семьях, не обремененные домашним хозяйством. При существовании среди калмыков крепостных отношений, женщина из семьи правящих классов («зайсангов и нойонов») имела возможность окружить себя девочками, которые и занимались рукоделием. С прекращением крепостных отношений в 1892 году постепенно и прекратилось искусство выделывания шелковой тесьмы, которая была широко распространена среди астраханских калмыков.

В настоящее время в современном костюме используется только витой шнур, а другие плетеные или тканые элементы более не встречаются. Радует тот факт, что современные женщины Калмыкии все чаще обращаются к изучению технологии нашивания шнура «зег», который используется в традиционном орнаменте. Будем надеяться, что к технологии калмыцкого ручного плетения когда-нибудь появится такой же живой интерес.

Благодаря бережному хранению в фонде Российского этнографического музея традиционных калмыцких костюмов астраханской и ставропольской губерний удалось изучить элементы ткачества и ручного плетения, выполненных на высочайшем уровне мастерами того времени, и по аналогичным образцам плетения у других народов заново воссоздать технологию изготовления калмыцкой тесьмы.

Примечания

1. Житецкий, И. А. Астраханские калмыки (наблюдения и заметки). Очерк второй / И. А. Житецкий // Сборник трудов членов ПОИАК. — Астрахань, 1892. — С. 36–214.
2. Сычев, Д. В. Калмыцкое народное искусство / Д. В. Сычев. — Элиста, 1970. — 112 с.
3. Использована классификация калмыцкого орнамента Васькина Г. С.

УДК 746.342:391:069.44:7.026.2 (470.57)

Камалиева А. С.

Kamalieva A.

**ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА
СЕВЕРО-ВОСТОЧНЫХ БАШКИР ГУБ БХП «АГИДЕЛЬ»
НА ОСНОВЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ОРНАМЕНТА
БАШКИРСКОЙ ТАМБУРНОЙ ВЫШИВКИ****NORTHEASTERN BASHKIR TRADITIONAL COSTUME
RECONSTRUCTION EXPERIENCE OF THE STATE
UNITARY ENTERPRISE BASHKIR ARTS AND CRAFTS
«AGIDEL» BASED ON THE BASHKIR CHAIN STITCH
EMBROIDERY ORNAMENTAL PATTERN RESEARCH**

Аннотация. В статье рассматривается опыт реконструкции национальной одежды в ГУП Башкирские художественные промыслы «Агидель». Представлены результаты научного исследования орнамента башкирской тамбурной вышивки северо-восточных башкир.

Ключевые слова: искусство, творчество, костюм, одежда, тамбурная вышивка, орнамент, башкиры

Abstract. The article analyzes the experience of national clothing reconstruction at the State Unitary Enterprise — Bashkir Arts and Crafts «Agidel» and represents the results of Northeastern Bashkir chain stitch embroidery ornamental pattern research.

Keywords: art, oeuvre, costume, clothing, chain stitch embroidery, ornamental pattern, the Bashkirs

Проблемой реконструкции национального костюма в современном производстве на сегодняшний день озадачены многие швейные предприятия. Реконструкция, понимаемая как «восстановление первоначального вида, облика чего-либо по остаткам или письменным источникам» [1. с. 1128] затруднительна по ряду причин. Одной из главных, пожалуй, является ограниченность достоверной информации об особенностях изготовления (кроя, технологии обработки, декорирования) традиционного костюма в научной литературе. Конечно, есть и другой путь, при котором поиск сведений о костюме проводится в фондах музеев, но в этом случае исследования сводятся больше к изучению нескольких однотипных вещей, фиксации их внешнего вида и фотографированию. В результате предприятие получает единичные образцы для копии или «реплики», что впрочем, не решает главной задачи современного

изготовления национального костюма — воспроизводство разнообразия традиционной одежды в ее этнографической реальности.

Многолетняя практика художественных промыслов, в том числе изготовления национальной одежды показала, что в основе работы над проектом костюма должны лежать системные научные данные, отражающие с одной стороны профессиональные знания исследователя в швейной отрасли, а с другой — комплексные знания искусства, истории, философии, мировоззрения, этнографии народа. В отличие от современного понимания одежды, как исключительно швейного изделия, традиционный костюм — это отражение мировоззренческих взглядов, картины мира, микрокосмос, в котором древний человек хорошо осознавал свое место и роль в сохранении мирового баланса. В старинных нарядах отсутствовала «праздность», напротив, в каждом элементе прослеживалась рациональность мышления, сакральный смысл и выверенная веками практичность. Лишь понимание истории зарождения и развития народа дает основательную почву для творчества современных художников-модельеров.

В качестве примера, в рамках данной статьи, мы представляем опыт реконструкции традиционных костюмов на основе результатов научного исследования орнамента тамбурной вышивки северо-восточных башкир. Надо сказать, что традиционные костюмы башкир имеют значительные территориальные различия, вследствие чего этнографами еще в прошлом столетии были выделены семь костюмных комплексов [2, с. 159–171]. Северо-восточный, о котором идет речь, характеризуется обилием тамбурной вышивки, как на женской, так и на мужской одежде. Собственно, самобытный рисунок тамбура и является визитной карточкой комплекса, его отличительной чертой. Исследование проводилось автором в Белокатайском и Мечетлинском районах Башкортостана. Было изучено более 100 экземпляров орнаментированной одежды, не считая домашнего текстиля и аксессуаров (кисеты, сумочки и т. д.).

Методика работы с натурными образцами предполагала атрибуцию предметов музейных или частных коллекций, фотографирование на манекене и в распрямленном виде, снятие схем узоров непосредственно с вещей в натуральную величину и другое. Крайне важным моментом в изучении являлся поиск информации о мастерах, создавших тот или иной образец. Как известно, среда, формировавшая личность мастера, накладывала отпечаток на всё его дальнейшее творчество. В его авторских работах прослеживалась определённая манера исполнения, конкретные орнаментальные мотивы и сюжеты — неповторимые и ха-

ракетные только для родных мест мастера. И даже переселившись в чужой край, мастер, оставаясь верным себе, привносил в новые для него орнаментальные традиции свой мир образов. Именно это обстоятельство, часто вызывало затруднения в типизации орнаментальных элементов по территории бытования.

Итак, основная работа осуществлялась со схемами узоров тамбурной вышивки. Все орнаменты были разделены на линейные и сложно-композиционные. Линейные узоры или «бордюры» представляют собой узоры растительного мотива в виде изогнутой волнистой линии с цветами в углублениях. Сложносоставные орнаменты располагались, как правило, по всему полотнищу фартука имели вытянутую по горизонтали композицию из цветов и листьев.

Детальный анализ структуры сложносоставных узоров тамбурной вышивки показал, что вся композиция строится вокруг парных симметричных относительно вертикали линий с множеством завитков. Эти линии едва заметны в общем рисунке, и потому для более ясного представления их конфигурации в схеме, они были выделены цветом и большей толщиной. В итоге мы получили «каркас» композиции, по описанию близкий к мотиву «рога оленя». О подобном башкирском орнаменте в своей работе писала Н. Х. Хисматуллина: «Это сложные роговидные композиции с ветвистыми очертаниями, вырастающими из единого ствола, сильно разросшиеся в кроне и напоминающие мощные рога «солнечного оленя» [3, с. 16]. Надо сказать, что подобное строение линий в сложносоставных композициях повторяется в подавляющем большинстве старинных образцов.

На загадку семантики орнамента северо-восточного тамбура проливает свет старая легенда о происхождении рода Айле. Её рассказала одна из опытных и почётных мастериц народного фольклорного коллектива «Комарткы» (д. Новомещерово Мечетлинского района) Сажиды Ханова:

«Когда-то в эти места пришли люди из сильного рода, и остановились возле полноводной живописной реки. В это время дочь хана по имени Ай вдруг заболела и во сне увидела прекрасного оленя, который неспешно выходил из леса. Его рога были обвиты хмелем, сказочными цветами, листьями деревьев самой причудливой формы. Узрев в образе благородного оленя божественное знамение, дочь хана поутру попросила отца остаться на этом месте. С тех пор река называется «Ай», а люди, проживающие на этой земле, причисляют себя к роду «Айле».

Фигура благородного оленя, точнее одна из самых заметных частей его тела — рога являлись центральным элементом композиции тамбурной

вышивки северо-восточных башкир. В башкирском устном творчестве существует множество легенд и эпосов, в которых олень приобретает статус первопродка и его убийство приравнивается к совершению самого тяжкого греха — преступлению против родителей. Олень есть символ неба, солнца, верхнего мира. Он покровитель и защитник людей. Дальнейшие исследования привели нас к необходимости поиска аналогов изображений оленя в культурах древних племен, населявших Южный Урал в разные периоды времени, начиная с эпохи палеолита. И, на наш взгляд, ближе всего к стилистике тамбурного орнамента северо-восточных башкир стоит звериный стиль скифо-сарматского мира. Впрочем, подробное изложение научных выводов представлено в книге автора «Магия башкирского тамбура» [4].

Возвращаясь к вопросу реконструкции национальных костюмов в условиях современного производства, отметим, что в ГУП Башкирские художественные промыслы «Агидель» уделяется большое внимание подготовке художников и дизайнеров. Исследование сакрального смысла старинного орнамента позволяет по-новому взглянуть на привычную вышивку. Орнамент становится понятен, и воспроизведение рисунка перестаёт быть бездумным действием, при котором художник старается придерживаться традиционного стиля, повторяя отдельные элементы и принципы композиционного построения. В основе работы над узором башкирского тамбура уже лежит древняя легенда, исторические события и всё, что приближает современного творца к истокам народного искусства. Личность художника в современном производстве должна быть сродни личности народного мастера, идеи вещей должны рождаться из художественных образов, конкретных натуральных образцов, из глубокого анализа утилитарных и сакральных функций старинных предметов. Благодаря описанному подходу к созданию вещей, относимых к сфере традиционной культуры, сохраняется не только самобытная декоративность, но и магический смысл предмета.

Примечания

1. Советский энциклопедический словарь. — Москва: Советская энциклопедия, 1980. — 1660 с.
2. Шитова, С. Н. Башкирская одежда / С. Н. Шитова. — Уфа: Китап, 1995. — 240 с.
3. Хисматуллина, Н. Х. Орнаментально-колористическая основа башкирского народного искусства: учеб. пособие / Н. Х. Хисматуллина. — Уфа, 2000. — 100 с.
4. Камалиева, А. С. Магия башкирского тамбура / А. С. Камалиева. — Уфа: Китап, 2021. — 144 с.: ил.

УДК 391:069.44:7.026.2:398.33 (471.17)

Кимеева Т. И. Абрамова П. В.

Kimeeva T., Abramova P.

**ПРОБЛЕМА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО
КОСТЮМА
В РЕКОНСТРУКЦИИ СЕЗОННОЙ ОБЯДНОСТИ
КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ КУЗБАССА****THE PROBLEM OF USING THE TRADITIONAL COSTUME
IN THE RECONSTRUCTION OF THE SEASONAL RITUALS
OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF KUZBASS**

Аннотация. Рассматриваются возможности использования традиционного костюма в реконструкции сезонной обрядности коренных малочисленных народов Кузбасса. Изучается роль одежды в традиционном обряде, способы воспроизведения традиционных костюмов для использования в реконструированных обрядовых действиях.

Ключевые слова: традиционная культура, традиционная обрядность, традиционный костюм, сезонный обряд, моделирование, ревитализация

Abstract. The article discusses the possibilities of using the traditional costume in the reconstruction of the seasonal rituals of the indigenous peoples of Kuzbass. Is being studied the role of the costume in the traditional ritual is determined, ways of reproducing traditional costumes to be used in the reconstructed ritual actions are revealed.

Keywords: traditional culture, traditional rituals, traditional costume, seasonal ritual, modeling, revitalization

Лесостепную и горно-таежную территории южной части Кузбасса заселяют тюркоязычные народы — шорцы и бачатские телеуты, признанные коренными малочисленными народами Сибири [1]. В условиях современности, когда объекты традиционной культуры этих народов в своем большинстве утрачены в среде бытования, их сохранение и возрождение становятся не только объектом повышенного внимания исследователей, но и рассматриваются в числе значимых проблем России. В большей степени руинирование касается объектов нематериального культурного наследия, каким является сезонная обрядность коренных малочисленных народов Кузбасса — шорцев и бачатских телеутов. Сезонные обряды этих народов представляют уникальные объекты культурного наследия, утраченные в среде бытования, но подлежащие возрождению, благодаря фиксации их элементов в музейных собраниях

в виде записей этнографов и краеведов, сосредоточенных в коллекциях музейных предметов.

Сезонные обряды устраивались шорцами и бачатскими телеутами в переходные периоды годового цикла — весной и осенью. В весеннее время обряды ориентировались на продуцирование благополучия, связанное с пробуждением природы, семантически восходя к ситуации необходимости «обновления» мира; осенью — на благодарение духов за летне-осенний промысел и испрашивания удачи в предстоящей зимней охоте.

Среди весенних обрядов представляют интерес в плане их сохранения и презентации музейными средствами: обряд жертвоприношения духам гор и воды «шачыг», проводимый шорцами при освобождении рек ото льда; обряд почитания духов «ыйыков» у телеутов бачатских; обряд «сомо/сомдор», зафиксированный у телеутов бачатских и у проживающих по соседству с ними шорцев.

Проведение осеннего обряда «коча-кан» было свойственно шорцам, для которых он имел продуцирующее значение в отношении предстоящего сезона охоты. Этот обряд зафиксирован у бачатских телеутов рода чолкой под названием «кучуган».

Реконструкция обозначенных сезонных обрядов должна осуществляться с учетом того, что они представляют собой органичное единство таких пластов как акциональный, вербальный и материальный, их структура сформирована из актов и элементарных действий. Реконструкция может осуществляться только с использованием подлинных источников, какими являются материалы музейных собраний [2, с. 371]. Символические стороны обряда сочетаются с вербальной составляющей и включением овеществленных компонентов. В числе последних значимы не только ритуальные предметы, но и одежда участников обряда. Хотя традиционные костюмы не задействованы при проведении ритуальных действий, но именно их наличие способствует созданию аутентичности и целостности обрядов. Кроме того, сам костюм символичен по своей природе [3, с. 3].

Так как использование подлинных предметов из музейных коллекций исключается по причине риска повредить их, осуществляется воспроизведение традиционных костюмов на основе анализа материалов музейных собраний. Введение в обряд реконструированных костюмов позволяет усилить зрелищность воспроизводимого обряда и презентовать материальное наследие в комплексе с нематериальным. Костюмный комплекс должен отражать культуру шорцев и бачатских телеутов того хронологического периода, к которому относятся реконструируемые обряды. При их изготовлении должен учитываться традиционно используемый для костюма

материал, крой, техника декорирования, составляющие костюмный комплекс элементы, колористика, орнаментика, декор подлинника.

Воссоздание костюма участников сезонного обряда может базироваться на хранящихся в собраниях музеев России фотоматериалах, этнографических описаниях и графических зарисовках, материалах Госкаталога музейного фонда Российской Федерации, Наиболее удачным вариантом является использование всех источников в совокупности. Только в этом случае костюмы участников, воспроизводимых обрядов, могут быть аутентичны подлинным. Необходимо учитывать соответствие костюмов сезону совершения обрядовых действий. Ранней весной и осенью одеждой шорцам служили распашные халаты «кендырь шабыр» и штаны из домотканого холста «кендырь», с которыми надевали рубахи «кунек» тоже из кендыря, иногда из покупных тканей. Телеуты бачатские также в качестве весенне-осенней праздничной одежды носили комплект из рубахи «кунек» и халата «телен» (мужчины) или халата «чиймек» (женщины). В отличие от шорцев, бачатские телеуты для шитья праздничной одежды использовали покупные ткани — шелковые, атласные и пр. Особое значение в костюмах участников обрядов уделялось орнаментике. Так, в декоре шорского костюма зигзаг, как символ родовой горы, был преобладающим мотивом, представленным на обшлагах, полах, воротниках одежды в различных комбинациях: зигзаг с острыми углами, зигзаг со скругленными углами, зигзаг с петлей в изломе, зигзаги, образующие при пересечении ромбы, двойной зигзаг и др. В костюме бачатских телеутов декор составляли: нашиваемый полосками галун, окантовка тесьмой, кисти на концах воротников халатов, сферические пуговицы и берестяные, вышитые золотной нитью прямоугольники на воротниках и женских нагрудниках.

После изучения материалов музейных собраний при участии специалиста разрабатывается выкройка, подбирается ткань, реконструируется техника декорирования. Элементы шорского костюма могут быть воссозданы с учетом материалов изданного каталога шорских коллекций в музеях России. Основными методами при воспроизведении костюма становятся — трепликация и моделирование. Реплика представляет собой точную копию музейного предмета [4, с. 99]. Модель же допускает использование метода аналогии при изготовлении костюма.

Можно проследить взаимосвязь между ориентацией на подлинность при воспроизведении традиционных костюмов и достоверности воссоздаваемого обрядового действия. Бачатские телеуты частично сохранили в естественной социокультурной среде традиционные женские ремесла: тканье поясов, технологические приемы декорирования

традиционного костюма. Костюмы, используемые в обрядах, отражают основные характеристики подлинников: крой, способ декорирования, состав элементов костюмного комплекса. Реконструируемые обряды также обладают высокой степенью достоверности, например, ежегодно проводимый в с. Беково на базе Историко-этнографического музея «Чолкой» весенний обряд «сом». Шорские традиционные технологии изготовления и декорирования костюма были полностью утрачены в среде бытования, поэтому при воспроизведении традиционных костюмов представители этноса не ориентируются на них и создают стилизованные образцы, которые включают в себя элементы традиционных костюмов разных этносов: кочевников-скотоводов Южной Сибири, чукчей и т. д. Воссозданные обряды зачастую обладают низкой степенью достоверности, подменяется значение обрядовых элементов, в структуру обряда включаются незафиксированные элементы. Например, шорский обряд «шачыг» трансформируется в стилизованный обряд «чал пажи», имеющий мало общего с подлинным объектом наследия.

Таким образом, при актуальной на сегодняшний день реконструкции традиционных обрядов важным акцентом является использование традиционных костюмов или могут использоваться реплики либо модели традиционных костюмов, при воспроизведении которых учитываются крой, способ ношения, составляющие костюмный комплекс элементы, материал, колористика, орнаментика, декор подлинника. Выявлено, что использование достоверных реплик костюмов взаимосвязано с тем, насколько точно воссоздается подлинный объект наследия — традиционный обряд.

Примечания

1. Единый перечень коренных малочисленных народов Российской Федерации (утв. постановлением Правительства РФ от 24 марта 2000 г. № 255) // Гарант: [сайт]. — URL: <https://base.garant.ru/181870/> (дата обращения: 05.03.2022).
2. Кимеева, Т. И. Интерпретация и реконструкция традиционной обрядности с позиции семиотического подхода (на примере шорского обряда шачыг) / Т. И. Кимеева, П. В. Абрамова, А. А. Насонов // Научный диалог. — 2021. — № 6. — С. 361–377.
3. Митрягина, Т. А. Русский народный костюм как ценностно-культурная парадигма: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Т. А. Митрягина. — Белгород, 2005. — 24 с.
4. Калашникова, Н. М. К вопросу о дефинициях: реконструкция, копия, реплика костюма / Н. М. Калашникова // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2009. — Т. 186. — С. 97–100.

УДК 391.7:391.1:069.44 (470+571) «15/16»

Коренев Д. М.

Korenev D.

**ОЖЕРЕЛЬЯ В РУССКОМ МУЖСКОМ
КОСТЮМЕ XVI–XVII ВВ.****PEARL NECKLACES IN RUSSIAN MEN'S
COSTUMES OF THE XVI. – XVII. CENTURES**

Аннотация. *Предпринимается попытка реконструкции технологии изготовления и способа ношения мужских ожерелий XVI–XVII в. на основе информации из царской кроильной книги, портретов русской знати, иконописных образов и этнографического материала.*

Ключевые слова: *жемчуг, ожерелье, саженье, низанье, реконструкция*

Abstract. *The attempt to reconstruct the technology of making and means of wearing of the men's pearl necklaces of the XVI. — XVII. centuries are made based on the information from the tsar's tailor's book, extant portraits of Russian nobility, iconographic imagery and ethnographic material.*

Keywords: *Pearl, necklace, stringing, reconstruction*

Ожерелья в эпоху средневековья составляли неотъемлемую часть не только женского, но и мужского костюма представителей знати. Не будет преувеличением сказать, что мода на мужские ожерелья в России XVI–XVII века достигла апогея: их формы и способы изготовления разнообразны, они имели гендерную специфику и были соподчинены общей эстетике конкретного костюмного комплекса.

Реконструкция мужских ожерелий, как представляется на первый взгляд, не имеет серьёзных затруднений. Традиционно такое ожерелье — это полоса ткани, на которую были нашиты жемчужины и укреплены драгоценные камни. Оно застёгивалось на пуговицы или завязывалось сзади. Данная форма представляется наиболее точной иллюстрацией фразы А. Олеария о том, что ожерелье имеет сходство с «собачьим ошейником» [1, с. 195]. Такая конструкция в силу прямых аналогий с женскими ожерельями более позднего периода признана каноничной. Однако критический анализ источников, введение в исследовательское пространство русского костюма XVI–XVII в. предметов более поздних времен, позволяет уточнить способы изготовления и ношения мужских ожерелий.

Исследуя русский костюм позднего средневековья, в вопросах, связанных с аксессуарами, принято обращаться к трудам И. Е. Забелина,

в которых автор указал и на различные виды мужских ожерелий (пристяжное, стоячее и отложное), и на их особенность — низание жемчугом в «шахмат». Анализ И. Е. Забелиным сведений из царских кроильных и расходных книг позволил ему выявить следующую картину: к сорочкам полагались ожерелья пристяжные низанные жемчугом «в шахмат», к зипунам «ожерелья стоячие, род нынешнего мундирного воротника, в 3 вершка ширины» [2, с. 840].

Что собой представляли пристяжные ожерелья к сорочкам, видно по описям и изобразительным источникам. Так, Л. И. Якунина описывает «Ожерелье пристежное, низано по отласу по червчатому жемчугом гурмыжским в шахмат, 15 Шахматов, а в шахмате по 16 зерен. И того 240 зерен...» [3, с. 49]. Низанье «в шахмат» — квадраты, выложенные из жемчуга ромбом, мы видим на портрете Г. И. Микулина (1600 г.) [4], на иконе «Святой Великомученик Иоанн Новый, Сочавский, и царевич Иоанн Михайлович» (1639–1640 г.) [5], на надгробном покрове «Царевич Дмитрий Угличский» (1660-е гг.) [6], на портрете неизвестного «мужчины из России в costume» (1701–1711 гг.) [7].

Всё это ожерелья широкие, что согласуется с данными источников. Так, у Д. Флетчера ширина ожерелий указана «в три и четыре пальца [6–8 см. — Д. К.]» [8, с. 174]). В случае с выдачей ткани для пошива основы государевых ожерелий встречаются выдача 3 вершков ткани [2, с. 1092]. Ранее мы обращали внимание, что такого количества ткани хватает для того, чтобы выкроить полукруг и тем самым добиться более плотного охвата шеи [9, с. 61–62]. Это позволяет перекрыть ворот сорочки. Таковым по конструкции представляются ожерелья на указанных выше изображениях.

И. Е. Забелин, проводя анализ изображения, не конкретизирует место расположения отложных ожерелий в costume. Данный тип ожерелий встречаются в материалах к книге «Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях» и, нужно заметить, всегда упоминается вместе с ожерельем стоячим. Так, известно, что в 1644 г. царь Михаил Фёдорович выдал государеву жалование князю Г. С. Черкасскому, в том числе, к сорочке «ожерелье пристяжное низано в шахматы», к зипуну «ожерелье бархат турской золото с серебром» [2, с. 1059], а также «Два ожерелья, стоячее да отложное низаны жемчугом по таусинному отласу» идут в описании после дорогого золотного кафтана стоимостью в 25 руб. 63 коп. [2, с. 1060]. В остальных случаях жалования государями таких ожерелий, они упомянуты в контексте дорогих кафтанов. Создаётся впечатление, что жаловались не столько два отдельных ожерелья, сколько комплект,

составлявший единое целое с определённого рода одеждами — статусными кафтанам. Это наблюдение зафиксировал и голштинский посол А. Олеарий — сын портного, точно описавший особенности ношения одежды русскими мужчинами: «На сорочку и штаны они надевают узкие одеяния вроде наших камзолов, только длинные, до колен и с длинными рукавами, которые перед кистью руки собираются в складки, сзади у шеи у них воротник в четверть локтя длиною и шириною; он снизу бархатный, а у знатнейших из золотой парчи: выступая над остальными одеждами, он подымается вверх на затылке. Это одеяние они называют «кафтаном»» [1, с. 165]. Данный фрагмент путевых записок традиционно иллюстрируют парсунами М. В. Скопина-Шуйского [10], А. Л. Ордина-Нащёкина [11], А. И. Власьева [12]. На них хорошо видны высокие воротники, доходящие до линии уха и закрывающие затылок. По конструкции они действительно напоминает воротники военных и гражданских мундиров XIX в. Однако, если буквально читать текст А. Олеария, то перед нами возникает более сложная, чем кажется на первый взгляд, конструкция. Автор чётко выделяет две части воротника — нижнюю («он снизу бархатный») и верхнюю («поднимается вверх на затылке»). Эти части взаимосвязаны друг с другом и носятся с кафтаном — всё как в росписи государева жалованья. Остаётся понять особенности конструкции и способ ношения.

В коллекции замка в Подгорцах (Львовская область) хранится копия картины кисти Томмазо Долабелла (1570–1650 гг.) «Станислав Жолкевский представляет королю Сигизмунду III и королевичу Владиславу на Сейме 1611 г. пойманных царей Шуйских», написанная в 1640 г. [13]. На картине у братьев Шуйских, мы видим конструкцию напоминающую пелерину с высоким стоячим воротником, представляющим собой в нижней части сегмент круга, а в верхней — прямоугольник. Нижняя часть воротника у двух братьев располагается на спине, а у В. Шуйского — нижняя часть более объёмная и покрывает плечи. Может показаться, что зрительно отложной воротник верхней одежды и «ожерелье стоячее» средней одежды воспринимаются единой конструкцией по ошибке. Однако это не так. На малоизвестной картине, отображающей костюм русской аристократии «Приезд посольства царя Московии на заседание представителей Штатов в Гааге, 4 ноября 1631», работы Сибранд ван Беста (1610–1674 гг.), мы вновь видим аналогичную конструкцию. Отличие состоит в том, что нижняя, отложная часть в форме прямоугольник представляет с верхней одеждой единое целое. «Ожерелье стоячее» самостоятельно, хоть и объединяется композиционно с отложным по-

средством изготовления с ним из одного вида ткани (судя по цвету) [14]. Всё это позволяет предположить существование двух различных способов оформления верхней части парадных одежд знати. В первом случае изготавливался комплект из двух ожерелий — стоячего и отложного, что вместе создавало некое подобие пелерины. Во втором случае к отложному ожерелью, составляющему единое целое с одеждой, добавлялось стоячее ожерелье. Последнее было также двух видов: подобие «мундирного воротника» (парсуна М. В. Скопина-Шуйского) и простым прямоугольником (портреты А. Л. Ордина-Нащёкина, А. И. Власьева). В первом варианте ожерелье могли пристёгивать или пришивать к одежде. Как крепился последний вариант остаётся только предполагать. Возможно также, как и женские ожерелья-ошейники, известные в костюмах жительниц Курской губернии. Ошейник представлял собой декорированный прямоугольный кусок ткани на подкладке, который завязывался под горлом [15]. Однако на ряде портретов (например, парсуна князя А. Б. Репнина, портрет неизвестного в русском костюме) крепление этого типа ожерелья не видно и способ его фиксации на данный момент остаётся загадкой.

В завершении необходимо рассмотреть ещё один тип мужских ожерелий, которые встречаются на портретах: князя Андрея Большого Ивановича Репнина из собрания ГРМ [16] и на групповом портрете участников русского посольства в Англию в 1662 г. [17]. Их изображения различаются. Ожерелье А. И. Репнина — это четыре ряда жемчуга, уложенного так, что жемчужины не смещены по отношению друг к другу в шахматном порядке. Вероятно, оно выполнено в технике сажения, так как при низании жемчужины сместились бы по отношению друг к другу, как это видно на ожерельях участников посольства. Здесь жемчуг низан по схеме, которая известна в бисероплетении до их пор. Саженье, судя по хорошо видной между жемчужинами ткани, выполнялось непосредственно на основу, а не на бель. Сложно говорить об их форме, поскольку они достаточно плотно охватывают шею и вполне могут быть ожерельями полосами. Обращает внимание, что в ожерелье Репнина в одном месте ровный порядок жемчужин нарушен, но что это — ошибка художника или наоборот реалии, когда полосе надо было придать закруглённость и мастер делает вставку, увеличивая длину нижнего ряда, сказать сложно.

Таким образом, можно заключить, что конструкции мужских ожерелий были разнообразны и сложны. Их использование в костюме соподчинялось его конструкции. К сожалению, подлинных мужских ожерелий до нас не сохранилось, но комплексный анализ источников

позволяет выдвинуть обоснованные гипотезы о технике изготовления, а этнографические параллели сделать предположение о способе ношения некоторых мужских ожерелий XVI–XVII вв.

Примечания

1. Олеарий, А. Описание путешествия в Московию / А. Олеарий. — Смоленск: Русич, 2003. — 480 с.
2. Забелин, И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях / И. Е. Забелин. — Москва: АСТ, 2005. — 1129, [7] с.
3. Якунина, Л. И. Русское шитьё жемчугом / Л. И. Якунина. — Москва: Искусство, 1955. — 160 с.
4. Портрет Г. И. Микулина, 1600: дерево, масло; 51x35 см // Государственный исторический музей: [сайт]. — URL: <http://nav.shm.ru/exhibits/1633/> (дата обращения: 05.04.2022).
5. Икона Святой Великомученик Иоанн Новый, Сочавский, и царевич Иоанн Михайлович, Москва, 1639–1640: дерево, металл, серебро; 75.5x124 см // Православные мастерские. Русская икона: [сайт]. — URL: https://www.ruicon.ru/arts-new/icons/1x1-dtl/rus_rossiya/ioann_belogradskij_i_blagovernuj_tcarevich_ioann_mihajlovich/ (дата обращения: 05.04.2022).
6. Надгробный покров «Царевич Дмитрий Угличский», 1660-е, ГММК // Традиционные серьги и шейные украшения: [официальная группа во «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/club179371862?z=photo-179371862_457239527%2Fwall-179371862_108 (дата обращения: 05.04.2022).
7. Portrait of a man in Russian (?) costume 1701–1711 // Русский костюм и быт 16–17 вв.: [официальная группа во «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/photo-4899580_457239116 (дата обращения: 05.04.2022).
8. Флетчер, Д. О государстве русском = Of the Russe common wealth / Д. Флетчер. — Санкт-Петербург: АО типогр. дела в СПб., 1911. — 184 с.
9. Корнев, Д. М. Женские жемчужные ожерелья XVI–XVII вв.: источники и опыт реконструкции / Д. М. Корнев // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XXIV междунар. науч. конф. / под ред. Н. М. Калашниковой. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2021. — 524 с.
10. Парсуна М. В. Скопина –Шуйского 1630–1640-е, ГТГ // Culture and art: [сайт]. — URL: <https://culture-art.ru/> (дата обращения: 05.04.2022).
11. Портрет А. Н. Ордина-Нашёкина. 2-я пол XVII в. // Русский костюм и быт 16–17 вв.: [официальная группа во «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/photo-4899580_281649152/ (дата обращения: 05.04.2022).
12. Портрет А. И. Власьева, XVII в. // Государственный исторический музей: [сайт]. — URL: <https://catalog.shm.ru/entity/ARTIST/631748297?index=48/> (дата обращения: 05.04.2022).
13. Томмазо Долабелла (1570-1650). Станислав Жолкевский представляет королю Сигизмунду III и королевичу Владиславу на Сейме 1611 г. пойманных царей Шуйских, 1640 // Слово и дело: [официальная группа во «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/albums-40966217?z=photo-40966217_456239324%2Fphotos-40966217 (дата обращения: 05.04.2022).
14. Сибранд ван Беста (1610-1674). Приезд посольства царя Московии на заседание представителей Штатов в Гааге, 4 ноября 1631 // RIJKSMUSEUM:

- [сайт]. — URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-1633> (дата обращения: 05.04.2022).
15. Фотоотчёт Орловско-Курского отряда Русской этнографической экспедиции ИЭА РАН. 1954 // Русский традиционный костюм: [официальная группа во «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/photo-4367359_279603398 (дата обращения: 05.04.2022).
 16. Портрет князя Андрея Большого Ивановича Репнина, 1699: холст, масло. 194x109 // Коллекция Государственного русского музея; Виртуальный Русский музей: [портал]. — URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/nh_portret_knyaza_andreya_bolshogo_ivanovicha_repnina/index.php (дата обращения: 05.04.2022).
 17. Групповой портрет участников русского посольства 1662 г. в Англию, ГИМ // Русский костюм и быт 16–17 вв.: [официальная группа во «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/photo-4899580_117436613 (дата обращения: 05.04.2022).

УДК 904:391.4 (470.23) «15»

Курбатов А. В.

Kurbatov A.

**ОБУВЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI В.
ИЗ ИВАНГОРОДСКОЙ КРЕПОСТИ
(ПО МАТЕРИАЛАМ РАСКОПОК 2020 Г.)****FOOTWEAR OF THE FIRST HALF OF THE 16TH CENTURY
FROM THE IVANGOROD FORTRESS (BY THE RESULTS
OF EXCAVATIONS IN 2020)**

Аннотация. В 2020 г. в нижних горизонтах застройки Ивангородской крепости встречено 1276 единиц кожаных изделий обуви. Их анализ приоткрывает неизвестные ранее детали исторических изменений в Московском государстве первой половины XVI в.

Ключевые слова: Ивангородская крепость, кожаные изделия, первая половина XVI в.

Abstract: In 2020, 1,276 items of leathern objects were found in the lower horizons of the Ivangorod fortress buildings. Their analysis discovers previously unknown particulars about the historical changes in the Muscovite state at the first half of the 16th century.

Keywords: Ivangorod fortress, leathern objects, first half of the 16th century.

Охранные раскопки 2020 г. велись по плану реконструкции и приспособления каменного здания Большого амбара в Ивангородской крепости. Все кожаные предметы были найдены на одном раскопе — №2 площадью 1163 кв. м. На раскопе выделены 4 хронологических этапа застройки с остатками каменных и деревянных строений, а также деревянных мостовых. Нижние горизонты с деревянными строениями насыщены изделиями из дерева и кожи хорошей сохранности.

Кожаные предметы в количестве 1276 ед. концентрировались на северной половине раскопа. Среди них абсолютно преобладают детали обуви, среди которых реконструированы такие виды обуви как сапоги и поршни. Уникальной для данной коллекции является единственная находка внутренней подошвы западноевропейского башмака.

Лучше всего представлены сапоги, содержащие конструктивные элементы, характерные для обуви XVI в., бытовавшей в русских городах. Это развитая форма сапог «жесткой» конструкции, сложившаяся в русских городах в конце XV — первой половины XVI вв. Анахронизмом

для этой коллекции является единственный экземпляр головки со следами пришивания неполного поднаряда. Такие элементы конструкции исчезли на рубеже XV–XVI вв.

Особенность данной коллекции кожаных предметов — это сильное преобладание деталей кожаной обуви над другими изделиями. Более того, почти вся обувь принадлежит группе взрослого населения. К подростковой обуви относится только два набора. В коллекции преобладают наборы деталей конкретных сапог, а не разрозненные детали.

Тиснение — это функциональный элемент конструкции. С внутренней стороны головки, по продольной оси, по выпуклой части тиснения (линии проводились через 5–6 мм) были проколоты отверстия, сквозь которые протягивалась растительная нить. После ее стягивания создавались гофрирование и изгиб головки, что предотвращало появление глубокой складки на подъеме, ведущей к разрыву соединений.

Чистым украшением головки было ее поперечное линование, более плотное, чем тиснение (через 2–2,5 мм), но менее глубокое. Такой декор встречен серийно, но были и единичные формы декора: на одной головке тисненую полосу нанесли по краю детали на подъеме; на другой головке вдоль края на подъеме сделаны тонкие поперечные прорезы, мелкие и частые, сквозь которые вероятно протягивали вальцованную проволоку или растительную нить. Еще на одной головке сохранились следы расшивки растительными мотивами с использованием трилистников. Аналоги такого декора встречались в ранней коллекции из Ивангородской крепости, а также серийно — в Московском Кремле и Зарядье, в Вологде и Переяславле Рязанском. Близкая по стилю расшивка найдена на голенище XV–XVI вв. в Казани. Вероятным местом пошива сапог с таким декором в первой половине XVI в. можно назвать Москву и Псков.

Подошвы сапог включали, помимо толстой и жесткой подошвы, 2–3 подпяточные подкладки. Все подошвы по пятке усиливались железными гвоздями с широкой шляпкой диаметром от 5–6 мм до 15–16 мм. Только на двух подошвах вместе с гвоздями отмечены следы прибивания железных подковок. Некоторые подошвы орнаментированы по удлиненному носку и язычку на пятке мелкими бронзовыми гвоздиками. Необходимо отметить факт обнаружения на двух подошвах три продольные тисненные линии, которые можно считать знаками мастеров. На сегодня это самые ранние знаки мастеров на позднесредневековой обуви.

В целом, конструкция ивангородских сапог характерна для первой половины XVI в. и встречена в ряде городов — Москве, Пскове, Во-

логде, Новгороде, Свияжске, а также на сельском поселении Вёжи в Костромском Поволжье.

В коллекции из раскопок 2020 г. выделено 26 единиц целых и фрагментированных поршней, которые делятся на три группы по манере сшивания носочной и пяточной частей, а также по наличию или отсутствию декора. Западноевропейские модели обуви представлены только одной деталью — это внутренняя подошва башмака рантовой конструкции, характерной для XVI–XVII вв. Аналоги были найдены, в частности в городах Литвы.

Преобладающим видом кожевенного сырья в коллекции были шкуры крупного рогатого скота и только незначительное число шкур представляют кожу мелкого рогатого скота — коз и овец. Большое число обрезков толстой кожи крупного рогатого скота определенно остались от раскроя подошв. Наиболее интересной находкой в этом плане является головка сапога, кроеная из шкуры свиньи.

Многолетнее изучение кожаных предметов в средневековых русских городах позволило точно определить единичные предметы из шкуры свиньи только на Кировском раскопе в Новгороде, в Тверском кремле и в Ивангороде. Единичные детали из шкуры свиньи, по отношению к другим породам домашних животных, предполагает их эпизодическое использование для выделки кож. Трудности обезжирения свиной шкуры и невозможность её качественного дубления, а также проницаемость для воды, определяют ограниченное использование сырья в средневековом производстве — для сыромяти. Только в Новое время свиные шкуры стали дубить квасцами, а затем и разрезать по толщине на спилки. Широкое применение свиных шкур в шорных изделиях и при пошиве обуви, отмечается только в XX в.

В средневековых письменных источниках такие кожи упомянуты крайне редко. На сегодня в систематизированных текстах найдены два таких упоминания: 1) в таможенных книгах Тихвинского монастыря за 1664 г. [1, с. 394] и 2) в «Сказании Авраамия Палицына» начала XVII в. [2, с. 250]. Полные тексты редакций «Сказания» относятся к 1619 г. и 1620–1623 гг. [3, с. 38–39]. Только однажды кожа дикой свиньи (кабана) названа в источнике XVIII в. — «вепревая кожа» [4, с. 34].

Определенные данные об использовании шкур свиней в кожевенном ремесле имеются в документах отдельных средневековых городов Западной Европы. Так, они представлены в Регистрах ремесел и торговли Парижа второй половины XIII в. [5, вып. X, с. 306–362; вып. XI, с. 171–221], где были письменно оформлены как цеховые порядки в Пари-

же при парижском прево Этьене Буало, занимавшим должность с 1258 по 1270 гг. Произведенная между 1261 и 1270 гг. запись статутов («Книга ремесел») была частью работ по упорядочению деятельности королевской администрации при реформах Людовика IX. О том, что в средневековых городах Германии, Франции и Бельгии широко использовались свиные шкуры, упоминают русские технические энциклопедии [6, с. 697].

Особый исторический сюжет навевает сравнение ивангородской коллекции с кожаными собраниями Пскова этого же периода. Известно о переселении псковичей в Москву после 1510 г., где они образовали особый квартал «Псковичи» в районе Сретенки. В 1518 г. псковичи-переведенцы поставили здесь церковь Введения, которая стала религиозным центром их поселения. В 1569 г. Иван IV свел в Москву еще 500 псковичей, в том числе очень состоятельных людей. Видимо, новгородские и псковские переселенцы 1569–1571 гг. обосновались в Замоскворечье «за Болотом» [7, с. 162]. Эти летописные записи о переселении в Москву части псковитян объясняют сходство манеры пошива сапог первой половины XVI в., найденных при раскопках в Пскове, Переяславле Рязанском, Ивангороде и других городах Московского царства. Показательна нитяная расшивка на головках 6-ти переяславских сапог, идентичная находке в Ивангороде. На сегодня можно считать, что толчок к появлению сапог «русского» стиля в этом городе был дан во Пскове. Это явление хорошо перекликается с теми городами, где надо предполагать присутствие московских должностных лиц. И становится понятной возможная причина переселения псковичей в Переяславль — там находился один из великокняжеских дворов-хозяйств [8, с. 26]. Уже в начале XVI в. город имел значительный ремесленный посад, что видно из жалованной грамоты великого князя Василия Ивановича от 25 января 1507 г.: «Се яз, князь велики Василей Иванович всея Русии пожаловал своих сокольников переславских, саколнича пути, что живут в городе Переславле на посаде: ...помочника Полуту Головина... Ивашка сапожного мастера... Першу с (е) делника..., Федка сапожника» [9, с. 46–47].

Примечания

1. Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 7. — Москва: Наука, 1980. — 403 с.
2. Словарь обиходного русского языка Московской Руси XVI–XVII веков / под редакцией О. С. Мжельской. Вып. 6. — Санкт-Петербург: Наука, 2014. — 360 с.
3. Словарь книжников и книжности Древней Руси. XVII в. Часть 1: (А — З). — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1992. — 410 с.
4. Словарь русского языка XVIII в. Вып. 3. — Ленинград: Наука, 1987. — 296 с.

5. Регистры ремесел и торговли города Парижа // Средние века / перевод Л. И. Киселевой; под ред. А. Д. Люблинской. — Москва, 1957. — Вып. X. — С. 306–362; 1958. — Вып. XI. — С. 171–221.
6. Энциклопедия промышленных знаний. Т. 8: Обработка волокнистых веществ. — Санкт-Петербург, 1912.
7. Бахрушин, С. В. Очерки по истории ремесла, торговли и городов Русского централизованного государства XVI — начала XVII в.: научные труды // С. В. Бахрушин. Москва: Изд. АН СССР, 1952. — Т. I. — 263 с.
8. Там же.
9. Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси конца XIV — начала XVI в. — Москва, 1964. — Т. 3. — 687 с.

УДК 391.2:391.4:746.346 (470.11)

Николаева И. О.

Nikolaeva I.

ОСОБЕННОСТИ УЗОРА И ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ШИТЬЯ НА ОЧЕЛЬЕ ШЕНКУРСКИХ КОКОШНИКОВ

PATTERN FEATURES AND EMBROIDERY TECHNIQUES OF THE SHENKURSK'S KOKOSHNIKS

Аннотация. В статье рассматриваются элементы узора на очелье женских головных уборов XIX века, бытовавших в Шенкурском уезде Архангельской губернии и получивших название «шенкурский кокошник». Описываются способы и техники шитья, особенности золотного шитья «в прикреп» по бересте.

Ключевые слова: кокошник, золотное шитье, шитье «в прикреп», береста, шитье по бересте, бить, тесьма из бити

Abstract. The article discusses the pattern elements on the front of the women's headdresses of the XIX century, existing in the Arkhangelsk province in the Shenkursky district and called «Shenkursk's kokoshnik». The author describes the methods and techniques of embroidery, the features of the gold embroidery «birch bark couching».

Keywords: kokoshnik, gold embroidery, couching, birch bark, birch bark couching, flattened metallic yarn

Рассматриваемый тип головных уборов относится к «кокошникам», а свое название «шенкурский» получил по месту бытования — Шенкурский уезд Архангельской, хотя был известен и на Пинеге [1]. Подобный крой и узор очелья встречался также на головных уборах в Сольвычегодском уезде Вологодской губернии.

Шенкурский кокошник представляет собой мягкую почти круглую шапочку, состоящую из двух частей: очелья (прямоугольная полоса высотой 9,5–13 см и длиной 31–36 см) и донца (прямоугольник с закругленным верхом шириной 11,5–16,5 см и длиной 23,5–29 см), которое выступает за нижней край кокошника на 3–4 см. Между очельем и донцем с обеих сторон могли быть узкие вставки-клинья.

Цвет для кокошника выбирался в основном красный. Очелье и донце шили большей частью из крашенины, либо очелье было из кумача, а донце из крашенины или пестряди, встречаются также кокошники с очельем из крашенины и донцем из холста. Подклад делался из холста, реже из пестряди. Под кокошник надевали простеганное копытце [2].

Своеобразие шенкурским кокошникам придает очелье, вышитое золотой нитью [3]. Узор состоит из двух широких полос, расположенных

горизонтально, между которыми две другие широкие полосы создают подобие треугольника. Горизонтальные полосы продолжают вышивкой шерстяными нитками, образуя прямоугольную рамку вокруг центрального треугольника, в который вписана фигура, отдаленно напоминающая двуглавого орла либо направленные в разные стороны конские головы. Узор дополняют другие фигуры — стилизованные лебеди, ступенчатые пирамиды разных размеров, кресты. Все золотное шитье, выполненное по настилу из бересты, обведено толстой металлической пряденой нитью, образующей на фигурах в верхней части композиции узкие петельки и завитки. Очелье шенкурских кокошников также украшалось тесьмой, сотканной из бити, а также блестками и цветными стеклами, иногда даже жемчугом.

Предметом рассмотрения данной статьи явились очелья шенкурских кокошников из музейных собраний Архангельской, Вологодской, Московской областей, Санкт-Петербурга и Москвы, а также из пяти частных коллекций (всего 31 предмет).

Рассмотрим подробнее элементы узора и технические приемы шитья на очельях шенкурских кокошников. Золотное шитье выполнялось пряденой золотной нитью в технике «в прикреп по карте». В качестве «карты» использовалась береста толщиной в полмиллиметра (обычно это ее верхний слой). Поверх шитья виден точечный узор (разделки) из горизонтальных и крестообразных линий, создаваемый стежками прикрепной нити.

Шитье «по карте» выполнено двойной золотной нитью, что характерно для большинства крестьянских золотошвейных головных уборов. Особенностью рассматриваемых здесь шенкурских кокошников является использование двух разных прикрепных нитей: льняной для разворотов золотной нити и шелковой для разделок. Вторая особенность заключается в том, что шелковые прикрепы захватывают не по две золотные нити, а по три. Вероятнее всего прикрепы делались по уже готовому «золотому» фону, когда все фигуры из бересты полностью зашиты золотной нитью. Это подтверждают стежки желтой шелковой нити на изнанке очелья из одной частной коллекции, которые создают не вертикальные линии, как было бы при обычном шитье «в прикреп», а горизонтальные, и они полностью отображают тот же рисунок прикрепов, очень и очень мелких, что и на лицевой стороне. Этот способ гораздо труднее, так как требует большего напряжения при отсчитывании нужного количества золотных нитей, очень тонких и уже плотно лежащих на поверхности бересты, а также особой точности и аккуратности при проколах иглой, чтобы не повредить золотные нити и не нарушить их плотные ряды.

1. Полосы. Верхняя полоса по ширине примерно 1,5–2 см. Нижняя полоса самая широкая — от 2 до 3 см, иногда бывает одной ширины с верхней. Средняя полоса может быть одной ширины с верхней полосой, либо чуть уже или шире нее. Разделки на полосах имеют свой характерный рисунок, незначительно изменяющийся от одного кокошника к другому. Это чередование прямых линий и ромбов с лучами, реже косых крестов. В линиях может быть от 3 до 10 прикрепов, сторона ромба в 3–4 прикрепа, его лучи в 4–7 прикрепов, косые кресты в 9 прикрепов. На очень широких полосах узор состоит как бы из трех ярусов: основной рисунок располагается между двумя рядами зигзагообразных линий (в одной стороне зигзага по 3–4 прикрепа), отделенных от центрального узора горизонтальными линиями сплошных прикрепов. В некоторых кокошниках эти верхний и нижний ярусы (их ширина не больше 0,5 см) остаются пустыми, без дополнительных прикрепов. Важно, что пустой не остается ни одна протяжка золотной нити, то есть свои прикрепы в определенных местах есть на каждом вертикальном ряду золотной нити.

2. Фигура в центре очелья. Как уже было отмечено выше, она напоминает двуглавого орла с поднятыми крыльями. Рисунок прикрепов состоит из треугольников, галочек, скрещенных или вписанных одна в другую, и гребенчатых ромбов, по обе стороны от которых идут короткие горизонтальные и наклонные линии. Фигура полностью занимает собой все пространство между полосами, оставляя только три просвета, в которые пришивались цветные стекла в кастах (на большинстве кокошников сохранились красного, синего и зеленого цветов), или металлические блески, либо красивые пуговицы, или перламутровые плашки. Дополнительными украшениями могли быть черный бисер или блески.

3. Фигуры над верхней полосой. Центральная фигура представляет собой разной величины ступенчатую пирамиду с двумя или четырьмя широкими ветками-завитками. По обе стороны от нее располагаются маленькие пирамидки, на некоторых кокошниках они наполовину зашиты красной шерстью. На каждой фигуре есть разделки из прикрепов, так же образующие различные линии, черточки и галочки.

Толстая золотная нить, обводящая контуры этих фигур, образует на углах вытянутые петельки и завитки, характерные для северодвинского шитья. В шенкурском же шитье петельки большие округлые и даже ровные круглые, а при шитье «в прикреп по карте» иногда используются шерстяные нити разных цветов [4], в основном черные.

4. «Рамка». Верхняя и нижние золотные полосы в обе стороны продолжает вышивка красными шерстяными нитями и только на трех

головных уборах она выполнена шерстью вишневого цвета и шелком белого и ярко-розового цветов. По ширине красные полосы равны золотным. Шерстью швом «в прикреп» либо в технике односторонней глади сначала заполняют края полосы, где береста специально для этого оставлена незашитой золотной нитью, а дальше по ткани полоса продолжается швом «козлик». На большинстве кокошников именно это шитье шерстью утрачено, поэтому видна береста, и может создаться впечатление, что таким и было художественное решение.

5. Фигуры внутри «рамки». Первая фигура — это крест, он встречается на большинстве из рассматриваемых в данной статье шенкурских кокошников. Кресты располагаются по обе стороны от центрального треугольника и, возможно, появились здесь под влиянием монастырского шитья [5]. Крест вышивали красными шерстяными нитями, располагая стежки в основном поперек лучей, встречаются сочетания с разноцветной шерстью или с белым шелком (концы или серединка креста). На некоторых крестах концы зашиты цветной шерстью либо золотной нитью. Один крест был вышит ярко-розовым шелком, еще один заполнен наполовину золотной нитью, наполовину красной шерстяной нитью.

Вторая фигура, встречающийся в этом месте на шенкурских кокошниках — лебеди. Они органически связаны с водной стихией и в то же время с небом, солнцем и олицетворяют собой идею плодородия [6]. Лебеди вышиты в основном красной шерстью, иногда разноцветной шерстью, или белым шелком, или красной шерстью и белым шелком. Применяли также чередование золотной нити с шерстяной или с шелковой, или с шерстяной и шелковой вместе.

Третья фигура, встретившаяся только на одном кокошнике — широкий завиток, такой же, как на центральном элементе вверху всей композиции, но развернутый в другую сторону. Завиток справа вышит полностью красной шерстью, а левый был начат золотной нитью, затем продолжен красной шерстяной нитью, которая утрачена.

Все фигуры шиты по настилу из бересты. Техника шитья шерстяными и шелковыми нитями — односторонняя гладь. К каждой из фигур примыкает овальный листочек, соединенный с ними обводкой толстой золотной нитью. На всех кокошниках листочек зашит золотной нитью «в прикреп».

В качестве дополнительного украшения в этой части очелья использовали металлические блески.

6. Тесьма из бити. Это обязательный элемент украшения очелий шенкурских кокошников. Бить в тесьме играла роль основы, а уточ-

ными могли быть льняная, либо металлическая нити. Отрезки тесьмы располагались по обе стороны «рамки» и по низу очелья.

Несмотря на неизменность построения всей композиции (ярусность), использование одних и тех же элементов (центральный треугольник с вписанной фигурой, ступенчатые пирамиды, завитки, кресты, лебеди) и ограниченных техник шитья («в прикреп», односторонняя гладь, шов «козлик»), невозможно найти два абсолютно одинаковых кокошника. Ни один прикрепный рисунок от кокошника к кокошнику не повторяется полностью.

Примечания

1. Маслова, Г. С. Северодвинская золотошвейная вышивка / Г. С. Маслова // Сб. Музея антропологии и этнографии. Т. XXVIII. — Ленинград, 1972. — С. 51.
2. Григорьева, Г. А. Головные уборы Русского Севера / Г. А. Григорьева. — Северодвинск, 2018. — С. 280.
3. Молотова, Л. Н. Головные уборы русского севера / Л. Н. Молотова // Советская этнография. — 1970. — № 3. — С. 123.
4. Маслова, Г. С. Указ. соч. С. 53.
5. Маслова, Г. С. Указ. соч. С. 59.
6. Маслова, Г. С. Указ. соч. С. 53.

УДК 391:069.44:7.026.2 (517.1)

Ондар А. Б.

Ondar A.

РЕКОНСТРУКЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ТУВИНСКОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

RECONSTRUCTION OF TRADITIONAL TUVA COSTUME IN MODERN CONDITIONS

Аннотация. В статье приведен анализ элементов костюмного комплекса тувинцев в условиях современности. Обозначены возможности реконструкции и включения в пространство современной культуры уникальных элементов костюмного комплекса.

Ключевые слова: традиционная культура, традиционный костюм, уникальные музейные предметы, реконструкция.

Abstract. The article provides an analysis on the elements of the costume assemblage of Tuvans in modern conditions. The possibilities of reconstruction and inclusion of unique elements of the costume assemblage into the area of modern culture are indicated.

Keywords: traditional culture, traditional costume, unique museum items, reconstruction

Традиционная культура тувинцев в настоящее время претерпевает серьезные изменения, коснувшиеся и традиционного костюма, многие элементы которого утрачены в современной социокультурной среде. В Республике Тыва народному воссозданию народного костюма уделяется значительное внимание, в том числе на законодательном уровне решаются вопросы его актуализации в современную культурную среду. Однако преимущественно отдается предпочтение воссозданию женского и мужского костюма, сформированного в зажиточной чиновничьей среде, элементы которого шились из дорогих покупных тканей. В последние годы в столице Тувы организуются тематические выставки, в рамках которых осуществляется презентация традиционного костюмного комплекса тувинцев.

Мужской и женский костюмы реконструируются на основе метода моделирования, предусматривающего воспроизведение аутентичного костюма с применением современных технологий и материалов. При этом учитываются составляющие элементы костюмного комплекса. Мужской костюм включает халат, головной убор, пояс и обувь. Летний праздничный халат «терлиг-тон» туникообразного кроя шьется из ярких

шелковых тканей с левосторонним запахом. Левая пола обязательно оформляется ступенчатым вырезом. Рукава ниже кистей рук по обшлагам обшиваются бархатом. По вороту пришивается воротник-стойка, который застегивается на пуговицы. Костюмный комплект дополняется головным убором китайского типа, полусферической формы и покрывается шелком. Шапка декорируется в техниках аппликации и вышивки. Чаще всего выбирается орнамент, символизирующий знак долголетия «шоу». По нижнему краю тулья отделяется шелком, нашивается кант из золотой тесьмы. На макушке закрепляется навершие в виде плетеного из красных шнуров узла бесконечности, от которого отходит длинная кисть из красных шелковых нитей. Халат подпоясывается поясом «кур» в виде отреза яркой ткани. Костюмный комплект завершается кожаными сапогами «кадыг идик» монгольского типа с загнутыми вверх носками.

Воспроизведение женского костюма ориентировано на традиции, свойственные зажиточным молодым женщинам и девушкам брачного возраста. Костюм включает шелковый халат «терлиг-гон», головной убор «маактыг борт» и парик с накосником, обувь и пояс. Женский халат так же, как и мужской, оформляется ступенчатой полкой, с широким левосторонним запахом. Семантика женского костюма отражает традиционные занятия тувинцев скотоводством: обшлага рукавов оформляются в форме конского копыта. Длина рукавов ниже кистей рук свидетельствует о зажиточности хозяйки костюма, для которой было несвойственно заниматься хозяйством. Воротник оформляется в виде стойки, на правом плече и под левым рукавом пришиваются по три нашивных петли, застегивающиеся на полые сферические пуговицы. Полки, ворот, обшлага рукавов декорируются полосками шелка и плица. Предпочтительными цветами являются голубой и черный. Нижний край полки халата также обшивается полосками цветного шелка, парчи и цветной тесьмы.

Входящий в костюмный комплект головной убор «маактыг борт», реконструированный для включения в женский костюмный комплект, могли носить и мужчины. Его основа представлена простеганной конической тульей, обшитой с лицевой стороны красным шелком. К тулье подшиты стоячие поля, отороченные шкуркой соболя с разрезом сзади, покрытые с изнаночной стороны шелком голубого цвета. Шапка увенчана навершием «дошка» в виде плетеного узла, закрепленного в центре аппликации в виде орнаментальной розетки из спиралевидных и листовидных мотивов, выполненных из черной ткани и золотого шнура. С нижнего края задней части шапки «маактыг борт» спускаются по спине приши-

тые широкие шелковые ленты как символ оберега. Предпочтительными цветами лент являются красный и голубой. По боковым сторонам шапки для завязывания под подбородком пришиваются еще две голубые ленты.

Женский костюм дополняется париком с накосником «чавага». Основу парика составляет кожаная полоса в форме выпянутого вверх треугольника со скругленными углами. Верхняя часть накосника декорируется металлической накладкой с растительным орнаментом, инкрустируется вставками из кораллов или пасты, имитирующей кораллы. Нижний край накосника украшают плотно обвитые шелковыми нитями кожаные валики, с которых спускается бахрома из шелковых нитей черного цвета [1, с. 25–27].

Законченный образ реконструированному женскому костюму придают пояс «кур» из цветного коленика, которым подпоясывается халат, а также сапоги «кадыг идик», аналогичные мужским. Как следует из описания костюма, воспроизведение его элементов в традиционном стиле является трудоемким процессом.

Предпочтение при воссоздании костюма чаще отдается методу стилизации, в основе которого лежит свободное творчество. Его активно используют дизайнеры Республики Тыва. Метод стилизации широко используется и при изготовлении костюмных комплексов для этнокультурного театра танца и костюма «Эдегей», деятельность которого началась в конце XX века. Руководителями театра «Эдегей» Вячеславом Донгак и Кимой Донгак осуществляется презентация стилизованного тувинского костюма как в Республике Тыва, так и за ее пределами. Применяемый ими при создании костюмов метод стилизации весьма продуктивен в плане привлечения интереса к тувинскому этническому костюму, о чем свидетельствует завоевание многочисленных призов на конкурсах и фестивалях мира Вячеславом Донгак — модельером, хореографом, заслуженным деятелем искусств Республики Тыва.

Воссоздание Вячеславом Донгак по фольклорным и этническим мотивам коллекции «Живое платье» завоевало признание за рубежом. Ярким образом этой коллекции, раскрываемым посредством реконструированных масок шамана и пяти шаманских костюмов, является «Шаманка Куу». Характерной особенностью каждого костюма является проявление шаманизма в самых разнообразных вариантах, ассоциируемых с категориями земли, воды, огня, воздуха, Небес. Воссозданный в образе «Шаманки Куу» стилизованный костюм был подарен Национальному музею в Варшаве.

Мотивы тувинских легенд широко используются при создании костюма на основе метода стилизации. Еще один известный костюм «Кан-кыс»

воспроизведен по мотивам легенды о девушке-богатыре. Дизайнеры разрабатывают в этом направлении целый ряд коллекций стилизованных костюмов, например, коллекция «Субудай Багатур и его двор» (XII век) включает в себя девять женских и семь мужских воинских костюмов. Воссоздание каждого из них основывается на современной трактовке традиций и фольклора тувинцев, а также материалов археологических раскопок. Так, коллекция «Скифские принцессы» создавалась по мотивам элементов костюма, обнаруженных при раскопках кургана Аржаан-2. Легенда о китайской принцессе вдохновила создателей на изготовление костюмов «Пор-Бажын». Влияние буддистского фольклора на традиции тувинского костюма отразилось в коллекции «Мандала».

Костюмы, выполненные на основе метода стилизации, отличаются привлекательностью. Они яркие, привлекают внимание уникальными дизайнерскими решениями, кроем, семантикой, отражающей религиозно-магические, этнические и эстетические представления тувинского этноса. Так, например, Юлией Хирбээ созданы коллекции женского стилизованного костюма «Сияние шелка», «Урянхайские принцессы». Мужские костюмы из коллекций «Кашпалдын эзирлери» («Орлы высокогорья»), «Содак-шудак», «Юрта» спроектированы на основе метода стилизации начинающим дизайнером Лилией Ондар [2, с. 241–253].

Таким образом, в условиях современности воспроизведения этнического костюма тувинцев осуществляется преимущественно на основе методов стилизации и моделирования на основе музейных коллекций, что позволит обеспечить включение в пространство современной культуры подлинных образцов традиционного костюма.

Примечания

1. Ондар, А. Б. Традиционный костюм тюркоязычных народов Сибири в собраниях музеев: история изучения и актуализация / А. Б. Ондар, Т. И. Кимеева // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2016. — №2. — С. 25–27.
2. Майны, Ш. Б. Тувинский костюм: традиции и современность / Ш. Б. Майны, М. С. Кухта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — Томск, 2019. — № 36. — С. 241–253.

УДК 391.7:739.2:069.44:7.026.2 (571.122)

Сваткова Н. Г.

Svatkova N.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ УГОРСКОГО ЮВЕЛИРНОГО УБОРА СРЕДНИХ ВЕКОВ ПО МОГИЛЬНИКУ КИНЯМИНСКИЙ II

ARTISTIC RECONSTRUCTION OF THE UGRIAN JEWELRY OF THE MIDDLE AGES AT THE KINYAMINSKIY II BURIAL GROUND

Аннотация: *Статья посвящена вопросу изучения и художественной реконструкции украшений угров в XIII–XIV века, на основе аналогов из могильника Киняминский II (Ханты-Мансийского автономного округа — Югры).*

Ключевые слова: *могильник Киняминский II, угры, реконструкция, украшение, металл*

Abstract: *The article is devoted to the study and artistic reconstruction of the jewelry of the Ugric peoples in the 13th–14th centuries, based on the analogues at the Kinyaminskiy II burial ground (Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug — Yugra).*

Keywords: *Kinyaminskiy II burial ground, Ugric people, reconstruction, jewelry, metal*

Традиционный костюмный комплекс — это одно из ярчайших проявлений материальной культуры наших предков. Его декорирование и орнаментация представляет многоплановую информацию о традициях, социальных отношениях, элементах идеологии, эстетических нормах, синтезе духовности, символизма и энергетики прошедших времен. Переплетения этих уникальных потоков информации, делают традиционный костюм важнейшим источником для изучения происхождения этносов, их исторической судьбы, культурных связей и контактов. Украшениям из металла отведена особая роль в традиционном костюме, именно они и являются основой, на которую чаще всего опираются историки, археологи и реконструкторы. Пройдя через века, они отличаются наибольшей сохранностью, являются важнейшим и наиболее точным источником информации для различных направлений современной реконструкции, способствуют развитию кузнечного и ювелирного дела, навыков ремесленного мастерства, сохранению и передаче традиций последующему поколению.

Сами украшения, их форма, строение, орнаменты и конкретные функции, несут в себе определенную символику, являются неким са-

кральным маркером. В соединении с костюмом украшение приобретает определенный смысл, более сложный и наполненный, более эмоциональный, т. к. в каждом костюмном комплексе все элементы находятся в сложном взаимном союзе [1]. Сила украшений зависела и от материала изготовления. Украшения из металлов, обладающие звуком и блеском, являлись мощнейшими оберегами у каждого народа, ими максимально «закрывали» все открытые и уязвимые участки тела: голову, руки, пальцы, шею, виски, спину, грудь, живот.

На территории Ханты-Мансийского автономного округа — Югры был обнаружен ряд археологических памятников, в которых представлены уникальные комплексы ювелирных украшений из металла, датированные XIII–XIV веками. Интересны для изучения могильники Киняминские (д. Кинямино, Сургутского района), которые были подробно исследованы и описаны В. И. Семеновой [2], что позволяет провести дальнейшую исследовательскую работу по воссозданию традиционных костюмных комплексов и комплексов ювелирных украшений из металла на базе Центра народных художественных промыслов и ремёсел Ханты-Мансийского автономного округа-Югры [3].

В ходе исследования были изучены труды В. И. Семеновой; проведена работа с аналогами из Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации; изучены технологические приемы изготовления украшений, оборудование древнего мастера — ювелира; выполнялись графические реконструкции каждого украшения. Полученный объем информации и знаний лег в основу выполнения реконструкции ювелирных украшений костюмного комплекса из могильника Киняминский II, погребение 2 «а» в материале [3].

В погребении захоронена молодая женщина 20–25 лет. Набор украшений скромнен, присутствуют только основные, но самые необходимые украшения, закрывающие основные сакрально-уязвимые «точки» тела. Всего обнаружено 14 предметов: одно височное трехбусинное кольцо, расположенное с левой стороны головы; пара арочных шумящих подвесок, являющихся окончаниями наконечников; три пятичастных пронизки со вздутиями, предположительно образующие подбородочное украшение; шесть подвесок — колбочек, расположенные в ряд по переднему краю одеяния; пара поясных крестовидных накладок [4, с. 81–82].

Присутствие только одного височного кольца и пары кос, говорит о том, что возможно, молодая женщина была замужем, семья была простой, не высокого социального статуса. Ассиметричное ношение украшений предполагает распространенные воззрения, связанные

с подчеркиванием противопоставления «правого» и «левого». При этом предпочтение отдавалось левой стороне. Левая грудь женщины считается божественной и предназначена для вскармливания детей, а правая — для эротики [5]. Подобное РАСПОЛОЖЕНИЕ ношение украшений головы и волос встречается в Прикамских и Приуральских могильных комплексах. В традиционной культуре охранялся и транслировался порядок во всех сферах жизни, усилия древних были направлены на поддержание стабильности, которая материально отражалась в универсальном принципе симметрии. Нарушение последнего можно объяснить только важностью заложенного в нем глубокого смысла, а именно представлением о левой стороне как солнечной, жизнедательной [4, с. 85].

Как известно, северные и восточные финно-угорские племена были большими мастерами в металлодобыче, металлообработке и в кузнечном деле. Они оказывали свое влияние на становление этой ремесленной отрасли у славянских племен. Начиная с X века получило мощное развитие ювелирное искусство Волжской Булгарии. Многие болгарские ремесленники, являясь уграми по происхождению, наладили массовое производство сложносоставных сканно-зерненных украшений, которые попадали с торговыми караванами в Приуральские и Зауральские регионы. В результате миграций племен из Западных регионов в сторону Урала, в XI–XII вв. складывается болгаро-камская школа ювелиров, а после монгольского нашествия, в XIII веке — пермская школа, перенявшая практически все элементы ювелирных техник Волжской Булгарии более раннего периода и ставшая основным поставщиком ювелирных изделий Предуралья и Зауралья, Приобья. В то же время увеличивалось угорское население в Пермском Предуралье за счет миграции угров Зауралья и Западной Сибири, привнося свои технологии, знания и культурные традиции, ассимилируя их с культурными веяниями Запада. Таким образом формировалось свое, западносибирское направление ювелирного искусства [7, 8, с. 10]. Ремесленные ювелирные центры на территории Югры не неизвестны, что дает основание предположить, что украшения костюмного комплекса из могильников Киньяминских, могли быть изготовлены угорскими мастерами Приуральской, Пермской школы или же являлись привозными с западных территорий Руси и Волжской Булгарии.

В ходе проведения реконструкции ювелирных украшений, был использован метод технико-технологической реконструкции — моделирование. Узнать, каким образом работал древний мастер — ювелир, какой инструментарий и материал использовал, секреты обработки материалов — вот основная задача данного метода. Многие технологии

производства не сохранились, поэтому метод эмпирического исследования, анализ древних украшений и моделирование старинных техник исполнения с помощью современных материалов и оборудования, являются часто единственным верным способом работы мастера-реконструктора.

Реконструкция производилась с применением следующих ювелирных и кузнечных техник: волочение (изготовление проволоки); скань (плотное свивание двух проволок); вальцевание или проковка (деформирование, сплющивание, прокат листового металла или проволоки); выколотка и чеканка (изготовление сферических полушарий для бусин; центрального умбона арочных щитков шумящих подвесок; полусферы для подвесок-колбочек; объемных полых поясных накладок из листового металла); зернь (изготовление мелких металлических шариков различного диаметра, методом плавки металла); гнутьё (изготовление многочисленных мелких деталей из проволоки); пайка (процесс соединения деталей украшения с помощью серебряного припоя); декоративные приемы обработки — отбеливание, чернение, полирование (очистка изделий от окислов, патинирование поверхностей и придание блеска изделию) [9].

В ходе работы технические решения получились комбинированными, что дало возможность полного раскрытия всех особенностей конструкции изготавливаемых образцов. Это говорит о том, что в древние времена украшения изготавливались высококвалифицированными мастерами — ювелирами в высокотехнологичных центрах, оснащенных сложнейшим ювелирным инструментарием.

Для изготовления современного украшения использован наиболее доступный по приближенным качествам металл — мельхиор марки МН-19, в состав которого входит до 75% меди, 19% никеля и малые добавки компонентов железа и марганца. По некоторым источникам, сплав был известен еще в III веке до н. э. и назывался «белой медью». В Средневековом Китае подобный сплав назывался «пакфонг» или «китайское серебро».

Процесс реконструкции ювелирных украшений традиционного костюмного комплекса показал, что изготовление подобных украшений способствует возрождению, становлению и развитию традиционных приемов и технологий в ювелирном искусстве. Ювелирные украшения Средних веков имеют общие этнические, художественно — стилистические черты, общие технологические приемы изготовления с современными украшениями и весьма актуальны для любого современного художественного образа, но наибольшее распространение и широкую

популярность приобретают в современном реконструкторском движении. Мастера — реконструкторы активно включаются в восстановление истории и культуры прошедших времен, воссоздают одежду, повседневный быт, ремесла и промыслы, отдельные исторические сюжеты — «живую историю», тем самым способствуя возрождению культуры нашей страны и народов, проживающих на ее обширной территории. Ярким примером является художественный выставочный проект Центра ремесел — «Звон священного металла», на котором широко представлены реконструкции украшений из металла из могильников Киняминских и Сайгатинских, костюмные комплексы остяков и вогулов с металлическими отливками-нашивками.

Примечания

1. Береговая, О. В. Символическая семантика украшений костюма / О. В. Береговая // Новые идеи нового века. — 2018. — Т. 3. — С. 24–27.
2. Семенова, В. И. Средневековые могильники Юганского Приобья / В. И. Семенова. — Новосибирск: Наука, 2001. — 296 с.
3. Бубновене, О. Д. Реконструкция украшений могильника Киняминский II / О. Д. Бубновене // Искусство Евразии. — 2020. — № 4 (19).
4. Семенова, В. И. Накосные украшения из погребений Киняминских могильников / В. И. Семенова // Вестник археологии, антропологии и этнографии. — 2008. — № 8. — С. 81–86.
5. Гамзатова, П. Р. Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве: (к проблеме культурного архетипа) / П. Р. Гамзатова. — Москва, 2004. — 144 с.
6. Крыласова, Н. Б. Костюм средневекового населения Пермского Предуралья, VII–XI вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук / Н. Б. Крыласова. — Уфа: [б. и.], 2000. — 23 с.
7. Руденко, К. А. Торевтика Волжской Булгарии и Болгарского улуса Золотой Орды: проблемы преемственности / К. А. Руденко // Поволжская археология. — 2013. — № 4 (6). — С. 34–36.
8. Казаков, Е. П. О художественном металле угров Урало-Поволжья в средневековых комплексах Восточной Европы / Е. П. Казаков // Archivum Eurasial Medii Aevi. — 2000–2001. — № 11. — С. 7–24.
9. Бреполь, Э. Теория и практика ювелирного дела / перевод с нем. В. П. Кузнецова; под. ред. Л. А. Гутова и Г. Т. Оболдуева. — Ленинград, 1977. — 384 с.

УДК 746.411:069.44:7.025.4 (=161.1) Petr I

Тарасова Н. И., Шапран А. А.

Tarasova N., Shapran A.

КАФТАН ИЗ КОЛЛЕКЦИИ «ГАРДЕРОБ ПЕТРА I»

CAFTAN FROM THE COLLECTION «PETER I'S WARDROBE»

Аннотация: Авторы рассказывают о изучении и реставрации костюма из коллекции «Гардероб Петра I» XVII начала XVIII столетия из Отдела Истории русской культуры Государственного Эрмитажа.

Ключевые слова: костюм, музей, реставрация, экспонат.

Abstract: The authors discuss the study and restoration of a costume from the collection «Peter I's Wardrobe» of the 17th and early 18th centuries from the Department of the History of Russian Culture of the State Hermitage Museum.

Keywords: costume, museum, restoration, exhibit

История создания и бытования парадного кафтана (инв. № ЭРТ-8474), [1, 2] из выдающейся эрмитажной коллекции «Гардероб Петра I», изобилует многочисленными вопросами и предположениями. Возможно, в казенные кладовые кафтан был помещен уже в первое десятилетие XVIII в. Известно, что с последней четверти XVIII века по 1848 г. кафтан, как и все другие личные одежды и аксессуары первого российского императора, хранился в Петергофском дворце Марли. Позднее «Гардероб Петра I» находился в Галерее Петра Великого Императорского Эрмитажа (1849–1910), в Памятном Отделе Кунсткамеры (1912–1930). В 1930-х гг. коллекция костюмов Петра I была передана в Историко-Бытовой Отдел Русского музея, затем в Государственный Музей этнографии народов СССР, откуда в 1941 г. поступила в Отдел истории Русской культуры Государственного Эрмитажа. Отсутствие надлежащих условий хранения текстиля и перемещения костюмов из одного музея в другой пагубно сказались на сохранности значительной части коллекции.

Принадлежность кафтана к «Гардеробу Петра I», лучшей в мире коллекции мужского костюма первой четверти XVIII века, изначально определяет уникальность данного экспоната. Изучение кафтана в контексте истории европейского костюма позволяет датировать его изготовление 1690-ми гг. — началом XVIII в. Необычайно интересен крой этого кафтана, который отступает в ряде деталей от эталонной французской моды того времени. В коллекции Государственного Эрмитажа пред-

ставляемый кафтан является единственным образцом костюма конца XVII в., имеющим тройные вертикальные клапаны.

Кафтан сшит из тонкого сукна цвета слоновой кости. Внутренние швы выполнены белыми кручёными шёлковыми нитями. Изнутри части кафтана от лифа до горловины продублированы на крашенину коричневого цвета (плотная льняная ткань крупного полотняного переплетения) [3]. Крашенина укреплена на сукно по шлице толстой кручёной нитью золотисто-серого цвета, крупными стежками. Воротник отложной. Длинные рукава с притачными манжетами-обшлагами, немного расширяющиеся к низу. Полочки кафтана акцентированы вертикальными тройными клапанами, за вторыми клапанами расположены врезные карманы. Клапаны украшены золотным галунем простого плотного плетения, шириной 2 см, который подвёрнут по краю и перекрыт подкладкой. Подкладка выполнена из китайской камки алого цвета с цветочным рисунком. Расклешённые полы заложены по бокам в глубокие веерные складки, по шесть с каждой стороны и скреплены стяжками. На спинке кафтана вертикальный разрез от линии чуть ниже талии. Пуговицы деревянные полукруглой формы, диаметром 2 см. оплетены в форме шестиконечной звезды золотной битью, крученой шёлковой нитью в цвет сукна и канителью. Петли прорезные. Одна пуговица, круглой формы, диаметром 1 см, обтянутая шёлковой тканью голубого цвета, расположена с внутренней стороны левой полы на уровне четвёртой петли.

Из-за крайне плохой сохранности до недавнего времени кафтан не был представлен ни специалистам, ни широкой публике. Кафтан был сильно загрязнён, пропитан сажой, деформирован, сукно сильно потёрто, по всей поверхности имелись многочисленные мелкие молевые утраты сукна. В глубоких складках по бокам шерстяная ткань имела весьма значительные утраты, а во многих местах распадалась на отдельные фрагменты. Шёлковая подкладка сохранилась частично. Так же частично сохранился и золотный галун: на вертикальных клапанах спереди, по краю рукавов, в складках сзади. Галун сильно потемнел, шёлковые нити прикрепа истончены, ослабли, местами утрачены. Отделка петель оказалась утраченной полностью, так же как и большинство пуговиц, из которых сохранились только четырнадцать.

На заседании Реставрационной комиссии в Лаборатории научной реставрации тканей Государственного Эрмитажа было принято решение о проведении комплексных исследований с последующей реставрацией кафтана.

Детальное изучение кафтана началось с его подробной фото фиксации и визуального обследования, в ходе которого, в боковых складках,

на вороте и на обшлагах рукавов, был обнаружен ворс меха. Левая пола оказалась скроена из двух кусков сукна. В складках правой полы, которая была выкроена из восьми фрагментов сукна разной формы и величины, вставлен фрагмент сукна, по форме напоминающий рукав. Уверенность в том, что этот фрагмент является верхней частью рукава, придают сохранившиеся следы от пришивки галунов. Они в точности повторяют пришивку галунов на рукаве кафтана. Эта необычная «деталь» вшита теми же белыми шёлковыми нитями, которыми шит кафтан, и выполнена из той же ткани, что и весь кафтан в целом. Данная находка, как и некоторые другие костюмы из коллекции «Гардероб Петра I», служит подтверждением факта того, что при возможности, Петру заказывали как минимум, два одинаковых костюма, которые привозили из-за границы в виде патронов (раскроя) и собирали по фигуре царя в России. Либо из одного куска материи для монарха могли сшить сразу несколько вещей. Ткань, при раскрое использовалась в высшей степени экономно, а при необходимости починок портные могли «извлечь» нужный фрагмент из боковых складок кафтана.

На первом этапе реставрационных мероприятий была произведена очистка кафтана. Перед водной очисткой с поверхности тканей мягкой кистью были удалены поверхностные загрязнения. Водная очистка проводилась на моечном столе, тампонированием греческой губкой в водном растворе мягкого моющего средства. Тампонирование велось с лицевой и изнаночной сторон, до полного удаления загрязнений, с последующей промывкой. Сушка кафтана производилась при комнатной температуре в горизонтальном положении с использованием гигроскопичной хлопчатобумажной ткани, которая сменялась по мере ее увлажнения. Во время водной очистки кафтана в фалдах подола, внутри между шерстяной тканью и частично сохранившейся подкладкой, были обнаружены фрагменты шерстяной прокладки и частички ворса. Эта находка подтвердила предположение о том, что данный кафтан, скорее всего, был утеплённым, на меху или с меховой отделкой воротника и рукавов.

Для восполнения многочисленных молевых утрат и укрепления сильных разрывов тканей была выбрана шерстяная ткань, близкая по фактуре и толщине к ткани кафтана. Подобранные ткани и нити были тонированы в цвет натуральными красителями. Молевые утраты восполнены новым сукном методом инкрустации, который заключается в том, что в каждую молевую утрату вырезается недостающий по форме фрагмент из новой ткани и вшивается в утрату горизонтальными стежками тонированной шёлковой нитью. Все разрывы и сечения тканей кафтана были укреплены

реставрационным швом. Укреплены также сохранившиеся фрагменты подкладки, а в местах ее утраты была подведена шёлковая ткань, тонированная в цвет подлинной китайской камки. Деформация галунов была устранена, повреждения укреплены тонированной шёлковой нитью. В местах утраченных галунов проложены линии жёлтыми шёлковыми нитями, небольшими стежками швом «вперёд иголку».

При подготовке к экспонированию на реставрационной комиссии было принято решение реконструировать утраченную меховую отделку на вороте и манжетах, а так же сделать имитацию полочек камзола.

Для реконструкции утраченных меховых деталей был подобран мех, схожий по характеру окраса и цветового тона с подлинным. Из него были выкроены недостающие детали и закреплены на вороте и манжетах шёлковыми нитями небольшими стежками.

Преобразования в области культуры, которые стало проводить правительство Петра I, ориентируясь на европейские традиции, повлияли и на регламентирующие формы костюма [4]. Верхние одежды могли застёгиваться только у ворота, таким образом, чтобы из под кафтана был виден камзол. Для имитации полочек камзола была выбрана плотная льняная ткань, из которой были изготовлены детали нужного размера с прорезными петлями и обтяжными пуговицами (21 штука), соответствующие моде данного периода.

В результате проведения комплексной реставрации удалось остановить разрушение кафтана, вернуть всем его деталям первоначальный вид и, подготовив кафтан к экспонированию, ввести один из ранних, дошедших до нашего времени, костюмов Петра I в научный оборот.

Примечания

1. Кат. выставки. — Санкт-Петербург, 2003. — № 586.
2. Реставрация в Эрмитаже: взгляд через призму времени: кат. выставки. —
3. Санкт-Петербург, 2014. — Кат. 285. — С. 282.
4. Крашенина // Википедия: [свободная энциклопедия]. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D1%88%D1%8E> (дата обращения: 16.04.2022).
5. Каминская, Н. М. История костюма / Н. М. Каминская. — Москва, 1986. — С. 132–133.

УДК 391.7:688.21 (091) (=161.1)

Холодная В. Г.
Kholodnaia V.

К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ И МЕСТЕ БЫТОВАНИЯ РУССКИХ ЦЕПЕЙ С ПУГОВИЦАМИ ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

ON THE QUESTIONS OF WHEN AND WHERE THE RUSSIAN CHAINS WITH BUTTONS FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN ETHNOGRAPHIC MUSEUM WERE WORN

***Аннотация:** Сравнительный анализ конструкции и составляющих семи ожерелий позволил прийти к выводу, что эти украшения имеют локальную специфику и были созданы не ранее начала 1880-х гг., вероятно, на западе Псковского уезда.*

***Ключевые слова:** повторное использование, традиционные шейные украшения, цепи, пуговицы, Псковская губерния*

***Abstract:** Comparative analysis allows us to conclude that this series of jewelry had local specifics and were created no earlier than the beginning of the 1880s, probably in the west of the Pskov region.*

***Keywords:** reuse, traditional neck jewelry, chains, buttons, Pskov region*

Русский костюм допетровского времени, предполагавший одновременное использование разнообразных по величине, материалу, способу изготовления и отделки пуговичных наборов, требовал значительного производства данного продукта [1]. Внедрение европейской моды в начале XVIII в. значительно повлияло на пуговичное производство: сократило количество продукции, ее ассортимент и стоимость. Массовый выход предметов традиционного костюма из обихода, произошедший в среде провинциального дворянства на рубеже XVIII–XIX вв., в купеческой — в 1830–40-х гг., а в крестьянской шедший быстрыми темпами начиная с 1860-х гг., привел к скоплению пуговиц на вторичном рынке. На протяжении второй половины XIX в. ветхие кафтаны, сарафаны, душегреи, женские головные уборы и т. п. скупались или выменивались по деревням старьевщиками, а затем перерабатывались. Старые серебряные позументы пережигались, серебро отливалось в слитки, а подвески, нашивки, бляшки и пуговицы зачастую оказывались в развалах Игольных рядов ярмарок, где крестьянки закупали материал для домашнего рукоделия, или в собраниях любителей старины, на которых в конце XIX в. работала

целая отрасль бродячих торговцев. При этом изготовление серебряных и латунных пуговиц «для народа» и на церковное облачение в ремесленных и кустарных мастерских по всей территории Европейской части России не прекращалось. Нередко, оказавшиеся в лавке старьевщика, на ярмарке, на лотках торговцев галантерейным и игольным товаром старые и новые пуговицы перемешивались, перемещались на значительные расстояния от места первоначального бытования и получали новую жизнь в украшениях [2].

Во второй половине XIX в. широко распространилась практика использования металлических пуговиц в качестве декоративного элемента в традиционных украшениях как домашнего, так и ремесленного производства. Они встречались у народов Сибири, у тюркских и финно-угорских народов Поволжья, на Северном Кавказе, в Закавказье и Прибалтике. Старинные русские пуговицы органично вплетались в иноэтническую традицию и нередко продолжали жить своей жизнью в ее ремесле, превратившись в начале XX в. в один из характерных типов подвески, воспроизводившей форму и декор прототипа. При этом бытование пуговиц в качестве подвесок в шейных украшениях у самих русских не получило широкого распространения. В отличие от стеклянных, фарфоровых, металлических и перламутровых пуговиц со сквозными отверстиями для пришивания, которые во второй половине XIX в. часто использовались в отделке женской одежды и выкройных украшений, особенно, в южнорусских губерниях [3], старинные пуговицы на ножке встречаются очень редко. Исключение составляли крупные медные солдатские или форменные пуговицы, которые часто исполняли роль застежки. Тем интереснее наличие в собрании Российского этнографического музея (далее РЭМ) сразу семи ожерелий в виде цепей с пуговицами, атрибутированных при регистрации в 1936 г. как русские.

По конструкции, набору и способу соединения деталей ожерелья схожи между собой. Основной каждого является серебряная цепь, на которой при помощи хлопчатобумажных нитей закреплены разнообразные по величине, материалу и технике изготовления серебряные и медные пуговицы XVI–XIX вв. В четырех случаях — это сканая цепь, составленная из пары скобообразных звеньев, дополненных с двух сторон круглыми плоскими щитками (№ 5814–43, 5818–44, 5818–66, 5818–110). В двух — цепь якорного плетения из небольших круглых звеньев, изготовленных из узкой, выпуклой серебряной ленты (№ 5818–45, 5818–221). Еще в одном — сканая цепь из крупных S-образных элементов, дополненная пришитой к внешнему краю якорной цепочкой

(№ 5818–69). Центральная часть ожерелий отмечена выделяющимися по размеру и цвету пуговицами. В четырех случаях из семи подвески располагаются тесно, постепенно уменьшаясь к периферии; в трех — пришиты на некотором расстоянии друг от друга. На ожерельях можно насчитать более 40 типов и подтипов пуговиц. При этом, на одном предмете количество подвесок может лишь в два-три раза превосходить количество их типов. Каждый набор одновременно своеобразен и перекликается с остальными.

Ознакомление с собранием русского костюма РЭМ показывает, что значительная часть пуговиц использовалась в XVIII в. для декорирования сарафанов. Так, достаточно многочисленные в украшениях крупные и мелкие пуговицы с просечкой части фона в намеченном сканью орнаменте из вписанных в круг ромба или треугольника, встречаются на достаточно архаичных по крою и отделке предметах, собранных в Псковской, Новгородской, Костромской и Олонецкой губ. (№ 233–38, 350–12, 3432–5, 6683–18, 6683–22). А пуговицы с ажурной сканью в лицевой части верхушки, имеющей в орнаменте сердцевидные фигуры, образованные парами s-образных завитков, находят аналог на старинном сарафане из Старорусского у. Новгородской губ. (№ 350–14).

Все подвески имеют следы долгого бытования, потертости, деформированы, но при этом изношены в разной степени. Характер крепления к цепи указывает на единовременность помещения их на предмет: расположенные рядом удерживаются общей длинной нитью или нанизаны на цепочку с дополнительным пришиванием. Это свидетельствует о едином источнике, из которого изготовители ожерелий, черпали материал. И скорее всего, это не домашние сундуки и шкапулки, а россыпи в лавках и на лотках разносчиков. При этом есть признаки того, что украшения использовались по прямому назначению, об этом говорят следы бытовой реставрации: открепившуюся подвеску пришивали другими нитками.

История поступления ожерелий в музей, к сожалению, не может дать точного ответа ни о месте, ни о времени их бытования. Они происходят из коллекции Ф. М. Плюшкина, псковского купца 2 гильдии, известного собирателя старины и разнообразных диковинок. Его замечательное собрание, насчитывавшее около миллиона совершенно не аннотированных предметов, было приобретено у наследников в 1913 г. [4]. Последовавшие вскоре вслед за этим глобальные исторические потрясения растянули его регистрацию на долгие годы.

Использование в ожерельях вторичных материалов дало возможность регистраторам определиться с их этнической принадлежностью,

но в тоже время усложнило их дальнейшую научную атрибуцию. На протяжении веков цепи и пуговицы мало менялись, и продукция даже удаленных во времени и географии ремесленных мастерских могла быть очень похожа. До середины XIX в. многие характерные для предшествующих столетий образцы по-прежнему оставались востребованными в костюме провинциального купечества, казачьей верхушки и состоятельного крестьянства северо-западных, северных и центральных областей, а для облачения духовенства изготавливались и в XX в.

Тем не менее, при введении данных предметов в более широкий исторический контекст они могут дать четкие ориентиры для определения времени и места изготовления. Прослеженная во времени модификация сканых цепей позволила П. И. Уткину и М. М. Постниковой-Лосевой выделить некоторые датирующие характеристики [5], согласно которым цепь со звеньями из S-образных элементов можно отнести к концу XVII — первой половине XVIII в., а цепи из пары скобообразных элементов с клепкой-щитком — к первой половине — середине XIX в. Цепочки, подобные якорной, характерны для всего XIX в.

Массовость цепей со скобообразным элементом в коллекциях Ф. М. Плюшкина позволяет с уверенностью локализовать данные экземпляры на Северо-Западе России, а сопоставление их с иноэтничным материалом говорить конкретней о Псковской губ. До конца XIX в. подобные русские цепи нередко использовались как основа в украшениях сету (например, № 6697–50, 6697–143), собиравшихся в единое целое сельскими ремесленниками или цеховыми ювелирами г. Тарту, Выру или Пярну. Часто они служили прототипом для украшений, целиком изготавливавшихся для сету эстонскими мастерами (№ 231–4, 6697–58, 6697–74). Аналогичный процесс адаптации русской традиции к местным реалиям распространялся и на пуговицы. Крупные серебряные пуговицы XVII–XVIII в. от одной до нескольких пар часто дополняли ожерелья сету, а подражания им в качестве самостоятельных подвесок изготавливались дерптскими ювелирами, о чем свидетельствуют встречающиеся на них клейма [6]. Среди оригиналов и подражаний можно увидеть аналоги пуговиц, имеющих на изучаемых ожерельях.

Более поздние филигранные пуговицы, позволили уточнить датировку ожерелий. На четырех из семи украшений присутствуют крупные пуговицы с полусферическим основанием и обильно украшенной зернью уплощенной лицевой частью. Всего их шесть, и все они имеют клейма с указанием 88 (916) пробы, гербом Москвы и именованием неизвестного мастера «ДБ» (возможно, АБ или АВ). Проба, объединенная в прямоу-

гольном щитке с московским всадником, позволяет датировать их концом 70-х — началом 1880-х гг. [7]. Следовательно, украшения не могли быть собраны ранее этого времени. Интересно, что 4 аналогичные пуговицы, изготовленные тем же мастеров в то же время, присутствуют и на ожерелье сету, приобретенном для музея в 1903 г. в Печерской вол. Псковского у. (№ 231–8).

На основании сказанного с высокой долей вероятности можно говорить, о том, когда и где были изготовлены ожерелья. Но остается вопрос об их изготовителе. Являются ли они традиционным украшением и были собраны в домашних условиях из приобретенных у разносчика или в игольных рядах материалов или появились в городской среде на основании частной коллекции? И если все-таки они бытовали в деревнях на северо-западе Псковского у., то кто их носил, русские или сету? Ответить на эти вопросу предстоит в будущем.

Примечания

1. Уткин, П. И. Русские ювелирные украшения. — Москва, 1970. — С. 60, 76–78; Постникова-Лосева, М. М. XVI–XVII в. // Русские ювелирные украшения XVI–XX в. — Москва, 1987. — С. 13–15; Постникова-Лосева, М. М. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. / М. М. Постникова-Лосева, Н. Г. Платонова, Б. Л. Ульянова. — Москва, 1983. — С. 38; Постникова-Лосева, М. М. Русская золотая и серебряная скань. — Москва, 1981. — С. 51–53; Жилина, Н. В. Пуговицы в костюме Московской Руси второй половины XIII — начала XVII в. // Археология Подмосквья. — Москва, 2015. — Вып. 15. — С. 214–226.
2. Об использовании пуговиц в украшениях XVIII–XIX в. см.: Уткин, П. И. Указ. соч. С. 88.
3. Мадлевская, Е. Л. Русские народные украшения / Е. Л. Мадлевская. — Москва, 2016. — С. 70, 85–89, 96–97.
4. «Совсем не тот Плюшкин» / ред.-сост. Т. В. Медникова. — Псков, 2003.
5. Уткин, П. И. Указ. соч. С. 88–89; Постникова-Лосева, М. М. Русская золотая и серебряная скань... С. 54.
6. Галицкая, И. А. Украшения сету из коллекции Псковского музея-заповедника. Общеэстонские украшения / И. А. Галицкая // Псков. — 2016. — № 44. — С. 51.
7. Постникова-Лосева, М. М., Платонова, Н. Г., Ульянова, Б. Л. Указ. соч. С. 148, 203.

УДК 745.521:746.3:391.2:391.4 (571.122)

Шашкова В. Н.

Shashkova V.

ВЫШИТЫЕ ОБРЯДОВЫЕ ПЛАТКИ ОСТЯКОВ, ВОГУЛОВ**EMBROIDERED CEREMONIAL SHAWLS OF OSTYAKS, VOGULS**

Аннотация: Платки, шали, покрывала, накидки носят все народы мира. Это один из самых распространенных и самых магических предметов костюма любой традиции. Принадлежность вышитых платков в культуре остяков, вогулов отчетливо проявляется в обрядах и ритуалах, в которых они выполняют особые функции, являясь жертвенными дарами и важной частью костюмов духов-покровителей.

Ключевые слова: вышивка, обрядовые платки, остяки, вогулы.

Abstract: Shawls, stoles, wraps, cloaks are worn by all peoples of the world. This is one of the most common and most magical costume items of any tradition. The ownership of embroidered shawls in the Ob Ugrian culture is clearly manifested in the rites and rituals in which they perform special functions, being sacrificial gifts and an important part of the costumes of the patron spirits.

Keywords: Embroidery, ceremonial scarves, Ostyaks, Voguls

Вышивка шерстяными нитями как вид традиционного ремесла остяков, вогулов исследовали многие этнографы из России, Венгрии, Финляндии. По этнографическим источникам данный вид рукоделия бытовал на территории Югры в XVIII–XIX вв. В начале XX века вышитая одежда остяков, вогулов вышла из обихода из-за появления промышленных тканей и по настоящее время вышивка шерстяными нитями является утраченным ремеслом.

Привлечение материалов музейных коллекций, публикации с этнографическими описаниями одежды российскими и зарубежными учеными позволяют изучить особенности локальных групп этносов, конструкции костюмных комплексов, способы вышивки, декоративное оформление одежды.

Вышивкой покрывали женские платки и косынки, женские рубахи, в меньшей степени расшивалась мужская одежда (рубахи, порты). Исключительную редкость составляли орнаментированные рукавицы. Платок выступал в качестве основного головного убора женщин у всех локальных групп остяков и вогулов. Исходя из изученных материалов, опираясь на литературные и музейные источники можно выявить несколько типов вышитых головных уборов остяков, вогулов.

Вышитые платки вогулов близки квадратным, выполнялись из льна или крапивного полотна. Такие платки были сплошь орнаментированы. Все поле платка, за исключением узкой полосы по краям, заполняет сетчатая вышивка с подчеркнутой ромбической структурой. В ячейках сетки находятся сложные композиции, значительную часть которых составляют учетверенные изображения птиц и деревья. Считается, что они появились в орнаменте остяков, вогулов под влиянием старинных восточных тканей. Помимо ведущего орнитоморфного сюжета, мотивами вышивки служат звездчатые фигуры, ступенчатые ромбы, крестообразные фигуры из «селей», розетки из декоративно оформленных 6-угольников. Цветовая гамма включает два основных цвета: красный и синий. Завершающим аккордом в декоре такого головного убора служила бахрама из шерстяных нитей.

У остяков в прошлом имели большое распространение треугольные козынки из холста, носившие название «гатарская козынка». Вышивка на таком платке занимает вершину прямого угла и состоит из пяти — шести параллельных полос. Верхний конец треугольника был декорирован бисерными пронизками, нашивками, заканчивающимися монетками и бубенчиками.

Остяки также шили четырехугольные платки, вероятно, предшествующие треугольной козынке. Сшивался платок в виде квадрата из двух полотнищ холста. Вышивка небольших размеров украшала четыре угла и проходила вдоль соединительных швов.

Принадлежность вышитых платков в культуре остяков, вогулов отчетливо проявлялись в обрядах и ритуалах, праздниках. Жертвенные платки на святилищах выполняли ряд утилитарных функций, являясь дарами. Они входили в состав костюма изображений духов покровителей в качестве головных уборов, поясов, накидок, покрывал, перевязей и пр. [2, с. 100]. Иногда они полностью заменяли одежду или составляли основу фигуры, изображающей духа-покровителя.

В каталоге Финского Национального музея вышитые платки кондинских вогулов атрибутированы как жертвенные, так как их в большом количестве развешивали в жертвенных амбарах. Однако, такие платки употребляли и как головной убор женщин. Возможно, что это было их первоначальной целью [5, с. 53].

Предположительно с появлением промышленных мануфактур, вышитые платки вышли из употребления как головные уборы, но служили в качестве жертвенных даров.

Исследования показывают, что и в настоящее время на святилищах манси в большом количестве встречаются платки, принесенные в дар.

Как правило, это новые, покупные, изредка сшитые на руках платки из хлопчатобумажных, шелковых и шерстяных тканей разных цветов [2, с. 101]. Вместе с тем, встречаются на святылицах и старинные вышитые платки. Так, в 1997 году в посёлке Хулимсунт Березовского района, на семейном святылице семьи Пуксиковых, связанном с почитанием Калтась-эквы, верховной богине-матери у обских угров [1, с. 164], был обнаружен платок, центральная часть которого была сделана из холста, расшитого традиционной остяцкой вышивкой, и обшито по периметру широкими полосами хлопчатобумажной ткани.

Выполняя реконструкцию данного платка, мы опирались на фотографию из этнографического альбома А. В. Бауло «Священные места и атрибуты северных манси в начале XXI века» и выяснили, что платок вышит двумя способами — основное полотно платка, заполненное изображением большого квадрата с многоветвистым узором креста в центре, выполнено приемом «двухигольной вышивки», а две противоположные стороны платка окаймляют орнаментальные полосы, вышитые шерстяными нитями «продернутым» швом вперед иголкой.

На фотографии видны утраты узора, которые, возможно, произошли со временем, пока платок находился на святом месте. Для реконструкции вышивки был привлечен другой источник, а именно вышитый платок с похожим рисунком из собрания Финского Национального музея, на котором узор состоит из пяти больших квадратов, в каждом из них находится сложная фигура креста. Предположительно платок, найденный А. В. Бауло, изначально был таким, с сетчато-ромбической структурой узора.

В процессе практического эксперимента были нами проведены следующие действия:

- определение и идентификация признаков вышитого платка, раскрывающих характер различных орнаментальных композиций, технологических приемов вышивки, семантику узоров вышитого платка;
- сопоставление вышитых платков остяков, вогулов из Национального музея Финляндии и найденного платка А. В. Бауло в поселке Хулемсунт, моделирование технологической специфики вышитого платка, создание эскиза, схемы для дальнейшей вышивки;
- проверка гипотез визуальным методом, создание реплики вышитого платка.

В результате проведенного эксперимента была выполнена вышивка «полного» платка, состоящего из пяти ромбов. Кроме того, были выполнены ещё два варианта: платок с искусственно воссозданными утратами

по платку найденным А. В. Бауло и другой вариант платка — каким бы он был найден — заполненный вышивкой только центральный квадрат полотна.

Практическая значимость исследования состоит в том, что коллекция реплик вышитых платков может применяться не только для сопоставления синхронных вышитых изделий, но и для изучения генезиса культур и их контактов в орнаментальном искусстве вышитых изделий, в керамике эпохи бронзы (андроновской, андроновидной, атлымской археологических культур) и др. [6, с. 739].

Примечания

1. Бауло, А. В. Священные места и атрибуты северных манси в начале XXI века: этнографический альбом / А. В. Бауло. — Ханты-Мансийск: Баско, 2013. — 208 с.
2. Богордаева, А. А. Этнология. Жертвенные платки манси (типология и функции) / А. А. Богордаева // Вестник археологии, антропологии и этнографии. — 2017. — №3 (38). — С. 100–110.
3. Прыткова, Н. Ф. Одежда хантов / Н. Ф. Прыткова // СМАЭ. — 1953. — Вып. XV. — 233 с.
4. Рындина, О. М. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Том 3: Орнамент / О. М. Рындина. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 1995. — 640 с.
5. Рындина, О. М. Орнамента обских угров / перевод с нем. Т. Вахтер; О. М. Рындина. — Томск, 2019. — 216 с.
6. Шашкова, В. Н. Вышитый платок вогульской женщины / В. Н. Шашкова // XIV Конгресс антропологов и этнологов России Томск, 6–9 июля 2021 г.: сборник мат-лов. — Томск: ТГУ, 2021. — С. 739.

УДК 745.521:391.2:391.4 (571.122)

Шестакова Л. В.

Shestakova L.

ПЛАТКИ ОСТЯКОВ, ВОГУЛОВ**SHAWLS OF OSTYAKOV, VOGULS**

Аннотация: Женские головные уборы остяков, вогулов являлись обязательным элементом одежды. Они несли в себе не только эстетическую функцию, но и являлись проявлением устойчивой этнической традиции. Декорированию платков придавали особое значение, применяя для этого натуральные нити, бисер и металлические бляшки.

Ключевые слова: Платки, бисерные украшения, остяки вогулы.

Abstract: Women's headdresses of ostyak voguls were a mandatory element of clothing. They carried not only an aesthetic function, but were also a manifestation of a stable ethnic tradition. The decoration of scarves was given special importance, by using natural threads, beads and metal plaques for this.

Keywords: Shawls, beaded jewelry, ostyaki voguls

Платок на языке остяков (ханты), вогулов (манси) звучит по-разному (манс. тор; сев. ханты охсам, охчам; вост. ханты суминьгах).

Платок, является одним из самых исторически устойчивый предметов одежды, используемых на протяжении многих веков. В культуре остяков и вогулов платки принадлежат к категории тех элементов, которые выделяют этот народ среди сибирских и финно-угорских народов. Он присутствует в обыденной жизни человека, важная роль ему отведена в сакральной сфере миропонимания. Исследователи традиционной культуры сибирских народов конец XIX — начало XX вв. У. Т. Сирелиус, Н. Ф. Прыткова, Е. Г. Федорова и другие считают, что наиболее распространенными головными уборами остяков, вогулов (обских угров) являются платки или косынки, которые носили как мужчины, так и женщины. В переводе с вогульского (манси) платок Тор — значит «ткань», «материя». В предположениях этнографов она рассматривается как вариант использования куска ткани для накрывания головы. Платки остяков и вогулов можно разделить на фабричного производства и самодельные.

Мужчины носили платок в летний период для защиты от насекомых, повязывая его на голову или шею. Такие платки чаще всего были самодельными, изготовленными из обыкновенного куска ткани или же были покупными. По возможности мужчины старались обходиться

без головных уборов. В зимний период времени мужчины носили капор или капюшон от верхней одежды. Мужские платки ничем не украшали, чего нельзя сказать о женских головных уборах.

Ношение платка у женского населения было обязательно. Девочки и молодые девушки тоже носили платки, но это не имело какого-либо специального значения, а являлось, скорее всего, проявлением устойчивой этнической традиции. Замужние женщины соблюдали обычай избегания, закрывали лицо платком, об этом писал в своих исследованиях Г. Новицкий и другие исследователи Сибири XVIII–XX вв. Этот обряд сохранился по настоящее время у тромьеганских ханты Сургутского района.

Пошив платков традиционно был женским ремеслом. Изначально традиционными были самодельные платки, которые изготавливали из куска сукна или хлопчатобумажной ткани. Края платка обшивали широкой полосой ткани контрастного цвета 10–15 см и бахромой [3, С. 49.]. Эта полоса символизировала границу, защищающую женщину от враждебного внешнего мира. Такое декорирование ткани привело к преобразованию платка в самостоятельный элемент. Женщины (восточные и южные вогулы) покрывали голову небольшими кусками вышитого полотна размером 85 x 85 см., которые украшали вышитым орнаментом с изображением птиц и деревьев. Края обшивали самодельной крапивной или хлопчатобумажной покупной тканью, к которой крепили кисти из шерсти красного или коричневого цвета. В углы платка вшивали квадраты из ткани контрастного цвета.

Оформление краев платка бахромой известно у остяков и вогулов. Изготавливали бахрому из крапивных или хлопчатобумажных нитей, которую навязывали на длинную нить и пришивали к краю платка мелкими стежками. Нитяные кисти или бахрома были обязательной принадлежностью женского платка. Такие платки представлены в материалах, собранных финскими исследователями XIX–XX вв.

По этнографическим материалам южные остяки носили косынку — *хатань охчам* (татарский платок). Ее расшивали шерстяными нитями и украшали плетеными бисерными подвесками. Косынка представляла собой равнобедренный треугольный кусок полотна, средний угол его украшался бисерными пронизками, на концы которых крепили металлические отливки. При ходьбе подвески издавали определенный звук. Такое декорирование платков имело особое значение, звону металла придавалось свойство отгонять злых духов.

Тканые клетчатые платки были распространены среди женщин остячек в конце XIX в. Восточные остяки носили только четырехугольные

платки покупные или самодельные хлопчатобумажные. По архивным фотографиям из экспедиций в Сибирь финских, французских и других ученых и путешественников отмечено ношение тканых пестрядинных головных уборов, но уже фабричного производства. Платки домашнего изготовления были заменены на тканые пестрядинные шали и хлопчатобумажные платки с набивными цветочными узорами. Их ношение продолжалось до середины XX в. Чаще всего клетчатые платки и шали у остячек и вогулок были шерстяные. В этнографических материалах и музейных коллекциях встречаются шелковые и хлопчатобумажные клетчатые платки.

Таковое ремесло среди остяков и вогулов было не развито, поэтому платки были покупными. Их декорировали длинной или короткой бахромой, которую пришивали по периметру платка. Важным элементом украшения платка были подвески в виде бисерных нитей или плетеных бисерных пронизок в виде выплетеных лент длиной 5–7 см. Украшали платки бубенчиками и металлическими отливками. При ходьбе подвески издавали мелодичный негромкий звук. Платки с короткой бахромой были небольших размеров 65 x 80 см. [1, С. 166]. Платки и шали с длинной бахромой женщины надевали и в праздничные и в будничные дни [2, С. 217]. Такие платки использовали мужчины-актеры, представлявшие духов-покровителей на медвежьем празднике.

Исследователи культуры остяков и вогулов Н. Ф. Прыткова, Н. В. Лукина, Е. Г. Федорова описали разные способы ношения платков. Некоторые из них появились под влиянием русских и татар, возможно, коми-зырян. Носили платки сложенными пополам по горизонтали так, чтобы нижняя часть была больше верхней. В таком виде платок накидывали на голову, опуская не завязанные концы на грудь или спину. Таким образом носили небольшие платки. Среди восточных остяков было принято завязывание платков и шалей под подбородком или перекрещивание под подбородком и завязывание сзади на шее. Такой вариант ношения платков и шалей применялся при любых размерах платка.

Художниками-конструкторами «Центра народных художественных промыслов и ремесел» была выполнена художественная реконструкция клетчатых (пестрядинных) платков остяков конца XIX в. по материалам музейных коллекций городов Ханты-Мансийск) и Хельсинки.

Реконструкция женского платка казымских остяков, выполненная по материалам Музея Природы и Человека (г. Ханты-Мансийск ХМ-1468), основывается на экспонате — платке, который хранился в шайтанском амбарчике в качестве «приклада» — приношение духу. Платок

изготовлен из шерстяных нитей в технике полотняное переплетение. Чередование разного цвета и нитей в основе и утке образуют узор в виде клетки (пестрядь). Края платка декорированы короткой бахромой, выполненной при ткачестве. Размеры изделия 147 x 150 см.

Реконструкция второго платка была выполнена на основании оригинала женского платка *ухшам*, привезенного из села Цингалы на Иртыше и хранящегося в Национальном Музее Финляндии (г. Хельсинки SU3904). Размер платка: 90x90 см. Пестрядинный платок выполнен из шерстяных нитей в технике полотняного переплетения. Сочетание разного цвета нитей в основе и утке образуют узор в виде мелких и крупных клеток. Края платка декорированы бисерными нитками. По углам пришиты плетеные бисерные пронизки, к которым прикреплены оловянные пластины. Платок надевали на голову таким образом, чтобы угол платка можно было приподнять перед лицом правой рукой. Так женщины защищались от взглядов мужчин. Подвески по краю платка усиливали защитный эффект.

Реконструкции разных платков остяков и вогулов представлены в «Центре народных художественных промыслов и ремесел» г. Ханты-Мансийск в экспозиционно-выставочных проектах «Звон священного металла» и «Сказ о ткацком стане».

Примечания

1. Бауло, А. В. Священные места и атрибуты северных манси в начале XXI века: этногр. Альбом / А. В. Бауло. — Ханты-Мансийск; Екатеринбург: 2013. — С. 166.
2. Лукина, Н. В. Формирование материальной культуры хантов (восточная группа) / Н. В. Лукина. — Томск, 1985. — С. 217.
3. Соколова, З. П. Платок в культуре хантов и манси / З. П. Соколова // Этнография народов Западной Сибири: сибирский этнографический сборник. — Москва, 2000. — Вып. 10. — С. 49–86.

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН БЛИЖНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ

УДК 39:391/395; 73/76:746

Баландина Г. М.

Balandina G.

«ГРЕБЕШОК, ГРЕБЕНОЧКА, КОСЯЧОК, ЗАСЛОНОЧКА» — РЕКОНСТРУКЦИЯ ПИНЕЖСКОГО ТКАНОГО ПОЯСА

«ГРЕБЕШОК, ГРЕБЕНОЧКА, КОСЯЧОК, ЗАСЛОНОЧКА» — RECONSTRUCTION OF THE PINEZHNSKY WOVEN BELT

Аннотация В статье представлены материалы экспедиционных исследований автора, связанных с традициями изготовления поясов на Пинеже, которые стали основой для изучения и воссоздания орнаментальных схем тканых поясов, выполненных в технике 1:1.

Ключевые слова: Пинежье, тканый пояс, браный пояс, плетеный пояс, узоры, бердышко, сволочок

Abstract The article presents the materials of the author's expedition research related to the traditions of belt making in Pinega, which became the basis for studying and recreating ornamental schemes of woven belts made in the technique 1:1.

Keywords: Pinezhnye, woven belt, patterned belt, braided belt, patterns, «бердышко», «сволочок»

Пинежский район расположен на северо-востоке Архангельской области. На севере район граничит с Мезенским и Лешуконским районами, на востоке — с республикой Коми. Труднодоступность — тайга, болота, отсутствие дорог — повлияла на сохранение здесь многих ремесел и фольклора. А общение местного населения с жителями соседних районов и республики Коми способствовало образованию ареала и локализации своеобразной культуры, в которой переплелись традиции разных народов — русских, коми, ненцев. Население постоянно перемещалось в пределах указанных пограничных территорий, соответственно, перемещались и обычаи, обряды, навыки в ремеслах, переплетались, образовывались новые элементы культуры, общие для всего региона. Все это также способствовало появлению своеобразной культурной традиции, которая сохранилась до наших дней практически в неизменном

виде главным образом из-за труднодоступности территории в сравнении с Центральной Россией.

Одним из обязательных аксессуаров костюма был традиционный пояс. На Пинеге бытовали пояса повседневные и праздничные, мужские и женские, плетеные и крученые, браные и тканые. В большей степени сохранились на сегодняшний день именно браные пояса. Это самые трудоемкие по выполнению и, соответственно, самые дорогие и самые бережно хранимые из всех многочисленных пинежских поясов.

Девочку начинали учить изготовлению пояса с раннего возраста, в основном, то, чему она смогла научиться до замужества, оставалось с ней на всю жизнь. Схемы узоров не зарисовывались как сейчас, в современном мире, а запоминались. Узор ткали «на память», поэтому количество узоров и техник, выученных девочкой, было ограничено. С изменением статуса женщина уже не могла более заниматься изучением новых техник, узоров: менялся круг её забот и обязанностей, поэтому в дальнейшем она пользовалась только тем, что смогла освоить до замужества. Но это совершенно не значило, что каждая девочка, женщина знала все техники плетения и тканья поясов, которые бытовали на Пинеге. Нет, обычно удавалось изучить одну или две наиболее простых техники (например, плетение).

Кроме того, плетение и тканья поясов не считалось в народе работой, поэтому девочка, девушка, выучив несколько узоров, потом пользовалась ими всю жизнь. Поэтому и изготовлением поясов занимались в свободное время, урывками, когда не было другой работы. Получалось, что самые простые в исполнении техники и были наиболее распространены у населения, а технологически сложные пояса, такие как браные, выполнялись меньшим количеством мастериц, были более трудоемкие и затратные, поэтому они были дорогими и их берегли. Далеко не каждая девушка, женщина владела этой техникой. Поэтому чаще браные пояса заказывали мастерицам.

В основном все бытовавшие на Пинеге пояса выполнялись из шерсти. Это могла быть домашняя овечья шерсть, крашенная природными или чуть позднее анилиновыми красителями. Такие пояса, в основном, были плоские, плетеные, они использовались в повседневной носке. Пояса из дорогой, покупной «базарской» шерсти (шлёнка) или шелка, как правило, были праздничными. Крученые пояса могли быть повседневными, а пояса «на игле» выполнялись из тонких шерстяных или шелковых ниток и были праздничными мужскими поясами. Если праздничный пояс поизносился, поистрепался, он переходил в разряд повседневных поясов и носился с повседневной одеждой.

Тканые и браные пояса выполнялись всегда из покупной шерсти, они относились скорее к категории праздничных поясов. Позднее, в середине — конце XX века мастерицы стали использовать для работы нити мулине и ирис, как замену шерстяных нитей. По толщине они соответствовали старинным шерстяным нитям, и пояса получались по размеру идентичными старинным. В таких тканых поясах могли использовать другую цветовую гамму, что отличало новодел от поясов прежних времен.

До нашего времени повсеместно сохранились более всего плоские плетеные (полотняное и саржевое переплетение), тканые в технике 1:1 (особенности которых и будут рассмотрены ниже) и браные пояса. Мужские крученые пояса и пояса «на игле» сохранились в очень малом количестве.

Тканые в технике 1:1 пинежские пояса имели свои отличительные особенности. Это выражалось в тех узорах, которые на них выполнялись. Во всех поясах узорная часть была двухцветной — жёлто-красная или красно-зелёная, выполненная двумя цветами узорных нитей, в результате получался двухсторонний узор. Имелась кромка, которая была другого цвета. Техника снования и тканья таких поясов отличалась от браных поясов. Здесь отсутствовали фоновые нити. Узор получался двухсторонним за счет перемещения основных узорных шерстяных нитей.

Тканые пояса выполняли с помощью двух инструментов, территориально локализованных. Так в верхней части района данные пояса выполнялись строго на «бердышке» (местное название инструмента в виде деревянной дощечки с прорезями и отверстиями в зубах, зубов 10–15); в средней части района, начиная от Верколы и ниже, такие же точно пояса выполнялись только на «сволочке» (местное название инструмента в виде деревянной катушки, размером 10–15 см), добавим, что браные пояса на всей территории района так же делали только на сволочке.

При сновании пояса на бердышке нити одного цвета продергивались в прорези бердышка, нити другого цвета продергивались в отверстия зубов бердышка. Нить в прорези и нить в зубе бердышка являлись парой (минимально количество пар — 8) и перемещались во время работы только между собой. Узор получался за счет искусственной смены нити во время тканья.

При сновании пояса на сволочке нити поочередно наматывались на сволочок (только цветные), при этом тоже получались две стороны наснованного пояса разного цвета. Делалась нитница, и далее процесс

тканья совпадал: нити составляли пару и искусственно менялись местами по узору. Таким образом ткуются все пояса с заправкой 1:1.

Во время экспедиций по району и бесед со старожилами выяснилось, что именно такие тканые пояса бытовали на всей территории Пинежского района. В 70–80 годах XX века повсеместно можно было встретить старых мастериц, ткущих эти пояса. Как правило, они проживали в верхней части района и ткали в основном на бердышке.

В верхней части района я встречала только бердышки, сволочки не встречались ни разу. В средней части района наоборот, редкостью были бердышки, а основным инструментом при тканье поясов был сволочок. На границе же верхней и средней частей района, близ д. Веркола, встречались оба инструмента, но вниз по течению р. Пинеги от Верколы (район д. Кушкопола) — преобладали все-таки сволочки, а вверх (д. Явзора) — бердышки. Таким образом, прослеживается довольно четкая граница бытования инструмента для выполнения одинаковых поясов. Схемы узоров, названия поясов и их использование были идентичны.

В пинежских поясах с заправкой 1:1 имеется одна отличительная особенность орнаментального характера. Старожилы рассказывали, что существовало четыре узора этих поясов. На Пинеге они имели свои местные названия. Все узоры выполнялись по одной схеме, с добавлением рядов для получения следующего узора. Поэтому можно было на одной заправке (одном количестве нитей) повторить все четыре узора. А если их совместить, то получится пятый вариант орнамента пояса со всеми узорами сразу. Таким образом, можно было выполнить все узоры в определенной последовательности на одном поясе.

Четыре вида узоров носили следующие названия: «Гребешок», «Гребеночка», «Косячок», «Заслоночка». Пятый пояс можно было сделать, используя «Заслоночку» как основу и применяя с ней в паре оставшиеся три узора. В ряду этих четырех узоров «Гребешок» «был первым, с него начинались все остальные узоры, он состоял из наименьшего количества рядов в раппорте.

Данная техника выполнения поясов распространена повсеместно на севере России, но сами узоры почти нигде не фиксируются. Или ареал их распространения был ограничен, или узоры и технология их выполнения утрачены. Вещи с такими узорами, кроме территории Пинежья, встречаются у ненцев. Ими выполнены тесемки для подвязывания зимней обуви. Ненцы называют их «зырянские», так как тесемки покупали у коми-зырян, а возможно и у пинежан. Только однажды, в 90 годах XX века на международной конференции в Минске в докладе научного

сотрудника одного из музеев Прибалтики [1] я услышала информацию об идентичных тканым пинежским поясах. В фондах прибалтийского музея сохранились этнографические образцы поясов без расшифровки схем. Согласно представленной информации, техника выполнения утрачена, и мастеров, владеющих этой техникой, не осталось. Узоры на поясах тоже имели свои местные названия, отличающиеся от наших. Автор предполагал, что эти узоры соотносились с культурой финно-угорского населения.

Пинежские пояса в основном ткались на минимальном для этих узоров количестве нитей — восемь. По информации от старых мастеров, при желании можно было добавлять четное количество нитей и тем самым расширять пояс. Соответственно, с изменением количества нитей изменялась и схема узора. Часть из этих четырех узоров, выполняемых на поясах, можно встретить и сейчас на рукавицах, которые вязали и вяжут на территории Пинежья. Узоры «Гребешок», «Гребеночка» являются неотъемлемой частью орнамента рукавиц д. Нюхча. Интересно, что двойные «семеричные» узоры с пинежских рукавиц и чулок использовались мастерицами для выполнения поясов в технике 1:1, встречающихся в 70–80 годы XX века в верхней части района — д. Нюхча, д. Кучкас.

Цветовая гамма тканых поясов была в основном желто-красная или красно-зеленая. Пояса выполнялись обычно из шлёнки — шерстяной старинной покупной нити, и были неширокими (1–2 см.).

В конце 80 годов XX века, когда я начала учиться ткать эти пояса, сохранился только один вид рисунка на 8 нитях — «Косячок». Делала такие пояса только одна мастерица в районе — Стахеева Мария Тихоновна из д. Кушкопола. На тот момент ей было уже более 80 лет. Она и рассказала о том, что были несколько орнаментальных видов поясов, которые выполнялись в этой технике данными узорами. Это были повсеместно распространенные на Пинеге пояса. Мария Тихоновна помнила только эту схему узора и выполняла пояс на сволочке, что намного труднее, чем на бердышке.

Мастериц, выполняющих такие же пояса на бердышке, к этому времени уже не осталось. Схема узоров не записывалась и не рисовалась графически. Пояса ткались по счету, что само по себе являет сохранившуюся средневековую технику записи тканых узоров. Информация о такой записи опубликована в книге В. И. Селивончик «Возрождение ремесла» [2, с. 53–54]. Там наглядно показаны приемы записи и расшифровка чтения записанных схем для тканья многоремизных узоров на станке.

Принцип записи таких схем полностью соответствует записи пинежского пояса и расшифровывается идентично. Именно с такой записью я и столкнулась в д. Кушкопола у М. Т. Стахеевой, что весьма затрудняло ее использование для неподготовленных лиц. В дальнейшем, пришлось адаптировать схему к использованию на занятиях в клубе ткачества [3]. Мы прорисовали узор и перевели схему в графический рисунок. Но это была единственная схема лишь одного из четырех бытовавших узоров, которая сохранилась.

Через несколько лет был найден в д. Городецк, в верховьях Пинеги, основанный уже на бердышке и незаконченный старинный пояс с узором «Гребешок». Таким образом, оба варианта снования данного пояса сохранились на Пинежье, но узор был записан совершенно другим способом. Это был еще один вариант записи, бытовавший на Пинеге, — словами. Тканье и набор каждого ряда узора пояса был записан словами, что позволяло мастерице, проговаривая, выбирать узор. «Гребешок» являлся первым из четырех узоров, а «Косячок» — третьим. Наличие двух схем позволило получить схему промежуточного второго узора — «Гребеночки». Таким образом, в клубе ткачества оказались уже три из четырех схем пинежских тканых поясов. Опытным путем была найдена четвертая схема. В результате получилось восстановить все схемы эксклюзивного пинежского тканого пояса, выполняемого в технике ткачества 1:1.

На сегодняшний день все четыре узора изучаются и используются в работе с традиционными поясами участниками клуба ткачества Дома народного творчества с. Карпогоры Пинежского района. Достаточно много мастериц, которые владеют техникой его выполнения, что позволяет говорить о том, что данный пояс сохранен, и техники его выполнения останутся и будут передаваться дальше. Участниками клуба ткачества в 2019 г. изготовлена коллекция из пяти пинежских поясов с описанием узоров, схемами выполнения и передана в филиал областного краеведческого музея в пос. Пинега.

Примечания

1. Приношу свои извинения автору доклада и читателям, но, к сожалению, за давностью лет и в связи с тем, что не было печатных материалов конференции фамилию автора восстановить не удалось.
2. Селивончик В. И., Винникова М. И. Возрождение ремесла. Пособие по ручному ткачеству. Минск: Полымя, 1993. — С. 142.
3. Клуб ткачества при Карпогорском районном Доме народного творчества.

УДК 391:069.4 (574.11)

Бастрикова О. А.

Bastrikova O.

КОСТЮМ ГОРНОЗАВОДСКОГО НАСЕЛЕНИЯ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ

THE COSTUME OF THE MINING POPULATION AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON

***Аннотация:** В статье представлен обзор костюма горнозаводского населения, изображенного на картине тагильского художника И. Ф. Худоярова «Гуляние на Лисьей горе». Предпринята попытка его рассмотрения и изучения.*

***Ключевые слова:** повязка девичья, кокошник, шлык, картуз, рубаха-косоворотка*

***Abstract:** The article presents an overview of the costume of the mining population depicted in the painting by Tagil artist I. F. Khudoyarov «Walking on Fox Mountain». An attempt has been made to review and study it.*

***Keywords:** maiden's bandage, kokoshnik, shlyk, peaked cap, Russian shirt.*

Нижнетагильский Музей-заповедник «Горнозаводской Урал» — один из старейших провинциальных музеев на Урале, его история насчитывает сто восемьдесят лет. В его фондах имеются уникальные по своей исторической и культурной ценности музейные предметы, объединенные в различные коллекции. Одной из самых востребованных и интересной, в рамках тематики конференции, является коллекция «Одежда. Ткани», в которой особое место занимает традиционный русский костюм жителей горнозаводского округа. Именно в одежде нашли яркие отражения и специфические особенности общественно-экономической жизни жителей горнозаводского Урала, которые проявились в сфере бытовой культуры. В частности это — смешение традиций различных российских губерний, влияние западной моды при долговременном сохранении традиционных старообрядческих обычаев.

Уникальным источником для изучения одежды тагильчан является картина крепостного тагильского художника Исаака Федоровича Худоярова «Гулянье на Лисьей горе», написанная в 30–40-х годах XIX века. Несомненна историческая, культурная и этнографическая ценность картины И. Ф. Худоярова, которая за пол века до появления фотографии на Урале, даёт достоверное и наглядное представление о жизни, одежде, эстетических и художественных вкусах тагильчан.

При рассмотрении одежды тагильчан, изображенной на картине, в первую очередь поражает разнообразие одежды городских жителей — от традиционного народного русского костюма до городских европейских образцов.

Особенно привлекают внимание изображения женщин, расположенные в центральной части картины: их праздничная традиционная одежда отличается пестрой красочностью. Следует отметить, что наиболее стойко традиционные формы костюма держались, видимо, в среде старообрядческого населения. На картине хорошо видна одежда женщин-кержачек, состоявшая из сарафана-косоклинника, рубахи, пояса и головного убора.

Подтверждению сказанному является коллекция отдела «Одежда. Ткани» Нижнетагильского Музея-заповедника «Горнозаводской Урал», где хранятся уникальные косоклинные сарафаны различных фасонов и расцветок из богатых шелковых и шерстяных и х/б тканей.

В комплекс с сарафаном входила белая рубаха, так называемая «руйская» (русская), которая была короткой, собрана у ворота, с суживающимися к кисти рукавами. Рубаха была составной («с подстанком»): верх — из ситца, низ («становина») — из тонкого холста; рукава праздничной рубахи часто делали из белой кисеи. [1. С. 127].

Важную роль в традиционном женском костюме играли головные уборы, форма которых зависела от девичьей ли женской прически. Женщины заплетали две косы, девушки — одну косу, вплетая в нее ленту. Девушка могла носить головной убор, который не покрывал волосы полностью: это были налобные девичьи головные повязки. Повязка представляла собой полосу ткани из шелка, парчи, бархата, украшенную позументом, которая обтягивала картонку, подкладку — выполняли из холста или ситца. Такие головные уборы известны с XVII века и были распространены еще в 20-е годы XX века, т. е. просуществовали не одно столетие. Женские головные уборы полностью скрывали волосы. Самым распространенным праздничным и красочным головным убором замужней женщины был кокошник.

По конструкции выделялись четыре вида кокошников, каждый из которых был характерен для определенной территории. На Урале и в Сибири были распространены первые два типа кокошников, которые и представлены на картине. Это, так называемый однорогий кокошник: мягкий сзади с высоким твердым очельем в форме равнобедренного треугольника или полумесяца с опущенными вниз к плечам острыми или слегка закругленными концами. Очелье такого кокошника укра-

шалось вышивкой золотными нитками, жемчугом, бисером, цветными камнями в металлической оправе, имитировавшими драгоценные камни с помощью прокладки цветной фольгой. Золотной вышивкой часто покрывалась также и затылочная часть кокошников.

В коллекции Нижнетагильского музея-заповедника имеются два островерхих, так называемых однорогих кокошника, являющихся исторической и культурной ценностью коллекции, и дающих полное представление о красоте и монументальности русского традиционного головного убора.

Ко второму типу кокошников относятся головные уборы, сшитые в виде конуса с удлиненной передней частью. Такие кокошники украшались золотошвейной вышивкой или твердыми «шишками», сплошь унизанными жемчугом, располагавшимися по очелью. К сожалению, данные кокошники отсутствуют в коллекции музея, и только картина И. Ф. Худоярова «Гулянье на Лисьей горе» представляет уникальную возможность их увидеть и рассмотреть.

Известно, что для богослужений женщины-старообрядки покрывали голову специальным головным убором — покрывалом из полотна, украшенного спереди позументом, с двумя завязками для удержания. В музейной коллекции имеется несколько образцов покрывал различных расцветок из натурального шелка, датируемых началом XIX века, которые также являются раритетами.

В левой части картины И. Ф. Худоярова изображен мужчина в городском костюме, идущий под руку с женщиной. Мужчина одет в черный длиннополый сюртук. На других мужчинах — различная по длине и цвету верхняя одежда. Следует напомнить, что в то время штатские носили брюки часто не совпадавшие по ткани или цвету с сюртуком, чего нельзя было допустить в форменной одежде. Это обстоятельство позволяет определить в живописном произведении социальный статус изображенных персонажей как городских жителей и подтверждает датировку самой картины. В 1-ой половине XIX века было принято застегивать сюртук на все пуговицы, во второй половине XIX века это считалось старомодным. На голове мужчин шляпа-цилиндр, являющаяся завершающей деталью костюма. Цилиндр первоначально был распространен в среде привилегированных сословий, а затем становится признаком обеспеченного (или желающего казаться таковым) человека независимо от сословной принадлежности.

На плечи женщины накинута шаль терракотового цвета с широкой бахромой по краям. Цвет шали и соотношение каймы с фоном соот-

ветствовали моде того времени, а именно в 1830-е годы шали имели фон светло — кофейный. Подобные шали носили только купчихи. О принадлежности к купечеству говорит и головной убор: шлык — повязка, плотно облегающая голову и скрывающая волосы. У Д. Н. Мамина-Сибиряка в очерке «Сестры» (1889) встречается упоминание об этом женском головном уборе: «Густо напомаженные волосы были собраны, по заводскому обычаю, под атласный бабий «шлык», значит Пашка была теперь дамой». Данный головной убор мы видим на нескольких женщинах, что говорит о его широком применении и о моде того далекого времени.

На картине, на каменистой возвышенности изображен одиноко стоящий мужчина в европейской одежде и белом картузе. Картина написана в 1830–40-е годы, а в это время картузы были еще редкостью. В России брюки навыпуск носили только городское население, тогда как мастеравые и крестьяне, прибывшие в город на заработки, заправляли брюки в сапоги (аналогично традиционным русским портам). Мода на белые панталоны и вообще на штаны навыпуск, прижилась несколько позже, чем в европейских странах. Данный факт и европейский вид одежды, да и весь облик мужчины говорит о его социальном статусе, состоятельности и достатке; можно предположить, что это управляющий или один из помощников управляющего Нижнетагильскими заводами.

Мастеровых, отдыхающих на лужайке, мы узнаем по рубашкам-ковороткам синего и красного цвета, шапке-валенке, изготовленной из валеной шерсти, простой, незамысловатой и удобной. Мужские рубашки в XVIII в. — начале XIX в. могли быть из белого холста, «ленными» или «синими щиниточными»; ближе к середине XIX века в моду вошли красные «кумашные», «александрийские» и ситцевые рубашки. [2. С. 73]. Название синей ткани — китайка, её ввозили в Россию из Китая вплоть до начала XVIII века, позже название перешло на х/б ткани местного производства. [3. С. 128]. Красная х/б ткань — александрийка, фабричной выделки рубашечная ткань красного цвета с рисунком. Рубашка, как правило, выпускалась поверх штанов/портов и обязательно подпоясывалась поясом у молодых мужчин — по талии, а у пожилых — несколько ниже, с напуском над поясом, благодаря чему создавалось впечатление полной фигуры. Слева спиной к зрителю стоит мужчина в армяке — верхнем просторном прямого кроя распашном длинном кафтане, подпоясанным цветным кушаком. В городах этот тип верхней одежды носили только самые дешевые извозчики («ваньки»). Подобные армяки, выполнявшиеся из ткани домашней выделки — армячины/сырмяги, имевшие цвет не-

окрашенной шерсти — сероватый, коричневатый, черный, как правило, были крестьянской одеждой.

Таким образом, картина И. Ф. Худоярова «Гулянье на Лисьей горе» без преувеличения является живописной энциклопедией, своеобразным портретом Нижнего Тагила первой половины XIX века; которая даёт представление о жизни, одежде, эстетических и художественных вкусах тагильчан. Благодаря представленному живописному полотну можно составить представление о костюмах населения жителей Среднего Урала середины XIX века.

Примечания

1. Крупянская, В. Ю. Культура и быт рабочих горнозаводского Урала: конец XIX — начало XX в. / В. Ю. Крупянская, Н. С. Полищук. — М.: Наука, 1971. — С. 127.
2. Голикова, С. В. Люди при заводах: обыденная культура горнозаводского населения Урала XVIII — начала XX в. / С. В. Голикова. — Екатеринбург: Банк культурной информации, 2006. — С. 73.
3. Кирсанова, Р. М. Костюм в русской художественной литературе 18 — первой половины 20 в. (опыт энциклопедии) / Р. М. Кирсанова; под ред. Т. Г. Морозовой, В. Д. Синюкова. — М.: Большая российская энциклопедия, 1995. — С. 128.

УДК 391:069.44:069.013 (=163.2)

Водинчар Е.

Vodinchar E.

КУЛЬТУРНАЯ БИОГРАФИЯ ОДНОГО БОЛГАРСКОГО КОСТЮМА ИЗ БЕССАРАБИИ

THE CULTURAL BIOGRAPHY OF A BULGARIAN COSTUME FROM BESSARABIA

Аннотация: В 2005 году Национальный этнографический музей Болгарской академии наук начал сбор коллекции «Болгары Бессарабии». В рамках нескольких полевых экспедиций [1] были приобретены и получены в дар различные предметы быта болгар Бессарабии. Одним из старинных экспонатов этого собрания является женский костюм, подаренный музеем Дочей Бербат из с. Василевка Болградского района Одесской области, Украина. «Биография» этого музейного экспоната рассматривается в данном сообщении.

Ключевые слова: болгары Бессарабии, одежда, музейный экспонат

Abstract: In 2005, the National Ethnographic Museum of the Bulgarian Academy of Sciences began collecting and replenishing the collection «Bulgarians of Bessarabia». Within the framework of several field expeditions [1], various household items of the Bulgarians of Bessarabia were purchased and received as gifts. One of the ancient exhibits of this collection is a women's costume, donated to the museum of the Docha Berbat from the village Vasilevka, Bolgradsky district, Odessa region, Ukraine. What does the «biography» of this museum exhibit tell us, is the question that is considered in this text.

Keywords: Bulgarians of Bessarabia, clothing, museum exhibit

Костюм: основные фрагменты атрибуции музейного предмета.

Музейный предмет — движимый объект культуры, изъятый из первичной среды обитания и переданный на хранение в музейное пространство. Именно в тот момент, когда предмет теряет свою непосредственную функциональную нагрузку и музеефицируется, его сущность (материальная и духовная) подвергается научному описанию и изучению. В отношении болгарского женского костюма из села Василевка Болградского района Одесской области, Украины сделаны следующие основные описания.

1. Костюм состоит из рубахи (*риза*), платья (*рокля*), платка (*барес*), фартука (*фарта*). 2. Рубаха (*риза*): белая, из хлопчатобумажной ткани домашнего изготовления; туникообразного покроя из целого куска полотна с вырезом для головы и разрезом на пазухе без отделки; широкие прямые рукава по низу оплетены красной шелковой нитью и украшены вышивкой — мелкие геометрические цветочки; полы рубашки также оплетены красной шелковой нитью. 3. Платье (*рокля*): темно-вишневое,

из домашней шерстяной ткани; без рукавов; фасон тип фустан (юбка с пришитой безрукавкой); юбка сшита из нескольких частей, широкая и собрана на талии; к низу юбки пришит широкий отрез той же ткани и украшенный двумя рядами полос красной шелковой ткани; с внутренней стороны подола пришита полоска красного бархата со слегка гофрированными краями. Безрукавка сшита из трех частей — спинки и двух передов; застегивается спереди на пуговицы «тик-так»; с едва заметным воротником из куска хлопчатобумажной ткани. 4. Платок (*барес*): квадратный кусок хлопчатобумажной ткани темно-зеленого цвета; фабричное исполнение с принтом — светло-коричневые цветы. 5. Фаргук (*фарта*) — из черной в темно-синюю полоску домашней шерстяной ткани; широкий с пришитым к низу куском ткани, напоминающий вуаль; в верхней части вшиты завязки из красной, синей и черной шерстяной пряжи.

К указанным физическим характеристикам важно добавить и рассказ дарителя о том, кто, когда и где создал этот комплект одежды. Краткая информация выглядит так: даритель Доча Бербат (1940 г. р.) из села Василевка Болградского района Одесской области, Украина; одежда сшита в последнее десятилетие 19 века сельской самоучкой на швейной машине Зингер; костюм принадлежал ее бабушке и надевался по праздникам, для посещения службы в местной церкви или встречи гостей; весь комплект одежды называется поносия.

Костюм из Бессарабии в контексте идеи культурной биографии музейных предметов. Отвечая на вопросы, кто, когда, где и как сделал предмет, мы можем узнать об историческом времени, культурных процессах, мастере и применяемых им приемах, развитии жизнедеятельности и мировоззрения людей, участии субъекта в научной и выставочной деятельности и т. д. Исходя из этого и анализируя основные сведения «биографии» костюма из села Василевка Болградского района Одесской области, Украины, а также привлекая дополнительный материал историко-этнографического и фольклорного характера, можно сформулировать следующие важные выводы.

1. Костюм принадлежал болгарке, дедушка и бабушка которой прибыли в Бессарабию из села Вайсал Эдирненского района (ныне с. *Vaysal*, Турция). Это произошло в конце русско-турецкой военной кампании 1828–29 гг., когда, согласно статье XIII Эдирненского мирного договора, болгары из региона Эдерне, напуганные последствиями, эмигрировали на север через Дунай в Бессарабию. Здесь они основали более 20 деревень, и Вайсал — одна из них. В 1944 г.,

с установлением Советской власти в Бессарабии, село было переименовано в Васильевку [2, с. 72].

2. Помимо сведений об истории переселения, костюм также затрагивает темы, связанные с развитием хозяйства и ремесел в новых условиях, живучестью традиций и т. д. В связи с этим можно сказать, что одежда сшита из материалов домашнего производства — рубаха из хлопчатобумажной ткани, платье и фартук из шерстяной ткани, а вот платок — фабричного производства. Это говорит о том, что в деревне умели обрабатывать хлопок и шерсть, прясть и ткать, кроить и шить. Другими словами, с 1830 г. до конца того же века, т. е. на дату изготовления рассматриваемого костюма жители села развили хозяйство и домашнее производство, основанные на знаниях и навыках, принесенных из метрополии и переданных будущим поколениям. И тут возникает следующий вопрос: костюм, о котором здесь идет речь, идентичен тому костюму, в котором прибыли в Бессарабию первые переселенцы, прапрабабушка Дочи Бербат?

3. В данном случае интерес вызывает крой платья *рокла*. На первый взгляд он напоминает сукман, но шит из двух частей: юбки и жилета. В этой связи стоит указать на наблюдения Марии Велевой о развитии болгарской женской одежды в эпоху Болгарского Возрождения (XVIII–XIX вв.). Она отмечает, что чаще всего верхняя одежда состоит из юбки и блузки, большей частью из домашней ткани темного цвета... т. е. фиксируем трансформацию традиционного *сукмана* в *фустан* городского типа, где крой состоит из двух сшитых частей — широкой юбки и блузки без рукавов [3, с. 45, 48]. В качестве причин, приведших к этим преобразованиям *сукмана*, Ганка Михайлова отмечает новые экономические условия и миграционные движения XVIII и XIX вв., охватившие преимущественно районы Фракии и Добруджи [4, с. 286–287].

4. Из вышеизложенного следует, что покрой платья *рокла* представляет собой видоизмененный *сукман*, развитие которого происходит на болгарской почве, а не в землях Бессарабии. Однако почему эта одежда называется *рокла*, а не *фустан*?

5. Так как бабушка Доча знала много народных песен, то на момент интервью она спела песню, которую поют девушки во время совершения весеннего обряда *лазаруване*: «Уснул малыш под белыми и красными розами.// Мать его качала, // а отец — будил: // «Вставай, вставай, малыш!// Услышь своего лазаря! // Какой лазар у нас играете! // Сначала идут девушки// а перед ними девчонки// Все с алыми фистанами и шелковыми поясами» [5].

6. И еще одна песня из репертуара бабушки Дочи: «Мы пришли, пришли// отсюда, от иванова двора.// Ивана тут не было. // дворов Ивана Ний дуйдойми, дуйдойми, // ут там, ут Ванюви двурови.// Ваню гу тука немаши.// Он ушел на охоту, // но не поймал дичь. // Он поймал девушку// с белым ожирельем, // с черным платком *барес*, // с хлопковыми носками, // с «павлиньими» (разноцветные) тапками [6].

7. Фольклорные тексты свидетельствуют о том, что в далеком прошлом в Вайсале района Эдирне, где жили прабабки Дочи Бербат, девичий костюм состоял из платья *фистан* как основной верхней одежды и платка *барес*. Вполне возможно, что это фольклорное описание могло соответствовать женской одежде на момент исторического переселения. Остается фактом то, что названия отдельных частей подаренного костюма совпадают с названиями в фольклорных текстах.

8. В заключение можно сказать, что новые географические, политические и экономические реалии меняют культурный облик потомков первых болгарских переселенцев, «старая» одежда выпадает из повседневного обихода, а память о ней тускнеет с каждым последующим поколением. Лишь фрагменты остались в фольклоре, в музейных экспонатах. Впрочем, это тоже большая удача.

Таким образом, традиционный костюм из села Василевка вобрал в себя информацию различных тем и направлений. Его культурная биография прослеживается в фольклоре, в исторических событиях, в культурных влияниях. Дорога длинная и не заканчивается в Бессарабии. Она продолжается в Таврии, куда в 1857 году часть болгар из Василевки, тогда еще Вайсал, переселились и основала новую колонию Вайсал. И еще, на бессарабской земле одежда претерпевает значительные изменения, локальные особенности стираются и к концу 19 века выстраивается другой тип костюма — общий для большинства болгарских деревень Бессарабии, состоящий из платья *рокла*, фартука *фарта* и платка *барес*.

Примечания

1. Проектът «Междуетнически отношения: взаимодействие на културите. Българските преселници в Бесарабия — традиции и идентичност» е финансиран от Фонд научни изследвания, България (2005-2008) и осъществен от изследователи от Института за етнология и фолклористика с Етнографски музей при Българската академия на науките (ИЕФЕМ — БАН) в български селища в Болградски район, Одеска област, Украйна.
2. Шабашов, А. Ойконимия болгарских населенных пунктов юга Украины (Одесская, Кировоградская, Николаевская области) / А. Шабашов // Българска Бесарабия. Випуск 1. — Болград, 1999. — С. 58–132.

3. Велева, М. Облекло / М. Велева // Етнография на България. Том 2 / отговорен редактор Георги Георгиев. — София: Издателство на БАН, 1983. — С. 235–256.
4. Михайлова, Г. Градско облекло / Г. Михайлова // Етнография на България. Т. 2 / отговорен редактор Георги Георгиев. — София: Издателство на БАН, 1983. — С. 281–295.
5. Болгарския вариант: «Зъспалу ми й дитенци// пуд бял, чарвен тряндафял.// Майка му гу люляше,// баща му гу будиши:// «Ставай, ставай, дитенце// да си чуеш Лазара!// Какъв Лазар играй!// Наред, наред, мумити,// а по-наред малкити.// Се с алени фистани,// с купринени кулани».
6. Болгарский вариант: «Ний дуйдойми, дуйдойми,// ут там, ут Ванюви двурови.// Ваню гу тука нямаши.// Той утиди, утиди// дъ си улови лувица.// Ни си улови лувица,// най си улови мумица.// С бяла угърлица,// с черен барес с крайци,// с памучени джурапи,// с павлинови пантофи».

УДК 746.5:7.016.4 (477)

Ганина Л. Г.

Ganina L.

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ БИСЕРНЫХ УКРАШЕНИЙ ПОДОЛЬСКОЙ ГУБЕРНИИ

ORNAMENTAL VARIABILITY OF BEADED JEWELRY OF PODOLIAN GOVERNORATE

Аннотация. Статья посвящена орнаментальной вариативности бисерных украшений Подольской губернии. В рамках данной публикации рассмотрены только те орнаменты, которые встречаются в бисерных украшениях, собранных для Российского этнографического музея К. В. Шероцким в начале XX в. В качестве вспомогательного материала привлечены образцы вышивок, приобретенных К. В. Шероцким вместе с бисерными украшениями. Важным источником является информация, зафиксированная в коллекционных описях.

Ключевые слова: бисер, украшения из бисера, орнамент, традиционный костюм, музей

Abstract. The article is devoted to the ornamental variability of beaded jewelry of the Podolian governorate. Within the framework of this publication, only those ornaments that are found in the beaded jewelry which were collected for the Russian Ethnographic Museum by K. V. Sherotsky at the beginning of the XX century are considered. As an auxiliary material, samples of embroidery purchased by K. V. Sherotsky along with the beaded jewelry are involved. An important source is the information recorded in the collection inventories.

Keywords: beads, beaded jewelry, ornament, traditional costume, museum

Несмотря на то, что украинские бисерные украшения хранятся во многих музеях мира и не одно десятилетие привлекают внимание этнографов, искусствоведов, исследователей народного костюма, до настоящего времени остается ряд не до конца изученных аспектов, частности, в области изучения бисерных орнаментов. В контексте музейной практики изучение народных орнаментов играет немаловажную роль при атрибуции памятников. Тип орнаментированного объекта, локализация узора, его составные элементы, материал, техника и цветовая вариативность в совокупности с другими признаками могут указывать на время и место создания предмета, его принадлежность к той или иной этнолокальной традиции.

Доля использования бисера в декоре костюма и изготовлении съемных украшений в разных регионах была неодинаковой. Известный антрополог и этнограф Ф. К. Волков писал: «Довольно оригинальное

и несколько неожиданное для Украины шейное украшение представляет собою *силянка*, (*гирдан*, *гирдяник*, *ланка*, *очко*, *драбинка*, *лучка*, *галочка*, *згардочки*, *пупчики* и пр.), теперь совершенно неизвестное в восточной Украине <...> в западной же встречающееся, сколько мы знаем, в Подольи и кое-где на Волини, но очень распространенное во всей Галичине» [1, с. 551–552].

В контексте данного исследования орнаментов бисерных украшений Подольской губернии наиболее перспективным является более узкая локализация, а не изучение бисерных орнаментов вообще. Как справедливо отмечает автор монографии «Українські народні прикраси з бісеру» О. Федорчук, бисерные украшения являлись частью народного костюма, их орнаменты наиболее близки к тканым и вышитым узорам одежды [2, с. 59]. Комплексное исследование подразумевает привлечение вспомогательных источников по народному текстилю и костюму изучаемого региона.

В качестве объекта исследования были выбраны украинские бисерные украшения Подольской губернии, хранящиеся в собрании Российского этнографического музея (далее РЭМ) [3]. В литературе встречаются следующие названия для украшений этого региона: «згарди», «гердани», «силянки», «щятки», «басаман» для женских и «вівсьорок» для мужских [4, с. 269–270]. В собрании РЭМ представлены только женские подольские бисерные украшения, которые содержатся в двух коллекциях, собранных К. В. Шероцким в 1909 и 1912 гг. [5]. В коллекционных описях зафиксированы следующие названия: «галочка» (с. Тахталия, Ямпольский у.), «гирдан» (м. Нишовец, Ямпольский у.), «гердяник» (Каменецкий у.), «гердяник крутяный» (г. Каменец-Подольск). Всего в двух коллекциях содержится около 50 бисерных украшений [6, с. 249].

Визуальный образ изделий в значительной мере зависел от техники их изготовления. На протяжении XIX в. основными бисерными техниками, используемыми мастерицами на территории современной Украины, являлись низание, не предполагавшее создание орнаментального узора, и плетение, позволявшее изготавливать геометрические орнаменты разной сложности. В конце XIX — начале XX в. стала распространяться техника бисерного ткачества, которая давала возможность кроме геометрического рисунка создавать растительные узоры, а также стилизованные изображения птиц и людей [2, с. 42]. Вышивка бисером при изготовлении съемных украшений применялась украинскими мастерицами редко, и как правило воспроизводила те же геометрические мотивы, что использовались при выполнении украшений в технике плетения.

В частности, в собрании РЭМ хранятся восемь «галочек» — двусоставных шейно-нагрудных украшений из Подольской губернии. В шести образцах верхняя часть украшения представляет собой бисерную полосу, сплетенную и нашитую на полоску из красного кумача [7], в двух изделиях — вышитую на полоске темно-синей хлопчатобумажной ткани [8]. Во всех случаях к нижнему краю тканевой полосы подшита ажурная бисерная сетка, длина которой варьируется от 9 до 12 см, ширина — от 21 до 24 см. «Галочки» изготовлены из крупного матового и прозрачного бисера 6–8 цветов. Можно предположить, что свое название украшение получило по V-образному элементу, составляющему основу сетчатого орнамента нижней части [6, с. 249]. Орнамент верхней части, как в сплетенных, так и в вышитых образцах состоит из усложненных геометрических элементов — косых крестов с разветвленными концами и ромбов с отростками.

Основная часть подольских бисерных украшений из собрания РЭМ изготовлена в технике плетения. Они выполнены на несколько нитей в виде нешироких бисерных полос из значительно более мелкого бисера, чем тот, который использован при изготовлении «галочек». Количество цветов в одном изделии варьируется от 5 до 9. Характерная особенность подольских украшений этого типа — темный (черный или темно-синий) фон. Орнамент имеет геометрические очертания, чаще всего их можно описать как различные сочетания мотивов ромба (простого, перекрещенного, с продленными сторонами, с отростками), косого креста, квадрата, круга, ломаной линии, «вилочки», «s-мотива» (развернутого горизонтально), «v-мотива» (развернутого как вертикально, так и горизонтально). К сожалению, в коллекционных описях музея не описан сам орнамент, однако в ряде случаев дана его характеристика как геометрического или растительного, имеющего геометрические очертания.

Сопоставив приведенную в коллекционных описях информацию с предметами, можно вывести следующую закономерность: орнаменты, в которых основными элементами являются отдельные ромбы [9]; сомкнутые ромбы [10], перекрещенные ромбы [11], «s-мотивы» [12], «вилочки» [13], косые кресты [14], ломаные линии [15], фигуры, образованные косым крестом в центре и двумя «v-мотивами» по бокам [16] — зафиксированы в музейной документации как геометрические. Орнаменты, в которых доминирующими элементами являются ромбы с отростками [17], фигуры, образованные из сочетания ромба с продленными сторонами в центре и четырьмя кругами возле его вершин, или косыми крестами с четырьмя кругами внутри перекрестий [18],

а также фигуры, образованные квадратом в центре и четырьмя отходящими от его сторон «v-мотивами» [19], трактуются как растительные с геометрическими очертаниями.

Вероятнее всего, в бисерные украшения мотив ромба, так же, как и многие другие элементы, пришел из вышивки. Следует отметить, что, несмотря на широкое распространение в последней четверти XIX — начале XX вв. техники «крест», позволявшей создавать достаточно реалистичные узоры, в собрании РЭМ хранится значительное количество образцов вышивки, выполненных в более трудоемких традиционных техниках. В частности, в коллекции № 2342, собранной для музея К. В. Шероцким в 1909 г. в Подольской губ., есть образец вышивки ворота сорочки из Ямпольского уезда, основным элементом орнамента которого является ромб с отростками, название узора зафиксировано в коллекционных описях как «чернобривці», что в переводе на русский язык означает «бархатцы» [20]. Это не единственный пример, когда орнаменты подольских вышивок, состоящие из геометрических элементов, в музейной документации зафиксированы как растительные, например, «хміль» (хмель) [21] или «хмелик» [22].

В ряде случаев название геометрического узора относит нас не только к растениям, но и к миру животных и птиц. Например, часто встречающийся в подольских вышитых и бисерных узорах «s-мотив» мог называться «змійка» (змейка), «вужик» (ужик) [2, с. 64], ромб с продленными и загнутыми сторонами — «барани» (бараны), ромб с продленными и загнутыми сторонами только у верхних вершин — «баранячі роги» (баранье рога) [23, с. 19–20; 24, с. 652], ромб с продленными у верхних и загнутыми у боковых вершин сторонами — «голуби» [25]. Все это свидетельствует о более широкой трактовке орнаментальных образов носителями традиционной культуры.

В контексте музейной практики описание орнамента не может сводиться только к фиксации визуальной вариативности его основных элементов. Хотя такая фиксация, позволяющая опознать конкретный предмет в ряду аналогичных, составляет базовую часть регистрации новых поступлений. Привлечение широкого круга источников помогает иначе взглянуть на изучаемый объект. Знание контекста использования орнаментов в той или иной этнолокальной традиции расширяет информационный потенциал музейного предмета. При этом любая аналогия и предположение должны быть аргументированными, а не голословными. Нельзя утверждать, что изображение любого ромба с отростками воспринималось жителями Подольской губернии рубежа XIX–XX веков

как цветок, но нужно учитывать, что подобные аналогии были зафиксированы в среде носителей культуры.

Примечания

1. Украинский народ в его прошлом и настоящем. ТП / под ред. Ф. К. Волкова. — Петроград: Общественная Польза, 1916. — 690 с.
2. Федорчук, О. Українські народні прикрас з бісеру / О. Федорчук. — Львів: Свічадо, 2007. — 120 с. — На украинском языке.
3. В качестве вспомогательного материал привлечены исследования по подольской народной вышивки, а также образцы вышивки из собрания РЭМ.
4. Николаева, Т. О. Историчні передумови формування тродіційного одяга Поділля / Т. О. Ніколаєва // Поділля: історико-етнографічне дослідження. — Киев: Доля, 1994. — С. 260–275. — На украинском языке.
5. РЭМ 2342; РЭМ 2581.
6. Ганина, Л. Г. Бисер в украинском costume: традиция и современность / Л. Г. Ганина // Вестник славянских культур. — Москва, 2018. — Т. 47. — С. 247–256.
7. РЭМ 2342–29, РЭМ 2342–30, РЭМ 2342–32, РЭМ 2342–33, РЭМ 2342–34, РЭМ 2342–36. Подольская губ., Ямпольский у.
8. РЭМ 2342–31, РЭМ 2342–35. Подольская губ., Ямпольский у.
9. РЭМ 2581–57. Подольская губ., Ямпольский у.
10. РЭМ 2342–398. Подольская губ., Каменецкий у.
11. РЭМ 2342–402. Подольская губ., Каменецкий у.
12. РЭМ 2581–50. Подольская губ., Ямпольский у.
13. РЭМ 2581–38-1. Подольская губ., Ямпольский у.
14. РЭМ 2342–399. Подольская губ., Каменецкий у.; РЭМ 2581–53. Подольская губ., Ямпольский у.
15. РЭМ 2581–49. Подольская губ., Ямпольский у.
16. РЭМ 2581–55. Подольская губ., Ямпольский у.
17. РЭМ 2581–56. Подольская губ., Ямпольский у.
18. РЭМ 2581–52. Подольская губ., Ямпольский у.
19. РЭМ 2581–46. Подольская губ., Ямпольский у.
20. РЭМ 2342–72. Подольская губ., Ямпольский у.
21. РЭМ 2342–68. Подольская губ., Ямпольский у., РЭМ 2342–76. Подольская губ., Ямпольский у.
22. РЭМ 2342–100. Подольская губ., Брацлавский у.
23. Литвинец, Е. М. Чарівні візерунки / Е. М. Литвинец. — Київ: Рядянська школа, 1985. — 48 с.
24. Федорчук, О. Головні функції бісерного декору народної ноші українців / О. Федорчук // Народознавчі зошити. — 2013. — №4 (112). — С. 648–659.
25. РЭМ 2342–71. Подольская губ., Ямпольский у.

УДК 391:316.422 (470.41)

Герасимова Н. В.

Gerasimova N.

СОВРЕМЕННЫЙ ТАТАРСКИЙ ЭТНОКОСТЮМ

MODERN TATAR ETHNIC COSTUME

Аннотация. В статье рассматривается татарский женский костюм, как один из объектов материальной культуры. На примере современного этнокостюма показывается, как одежда может выступать этномаркирующим явлением.

Ключевые слова: культура, татарский женский народный костюм, искусство вышивки, мода

Abstract. The article considers the Tatar women's costume as one of the objects of material culture. On the example of a modern ethnic costume, it is shown how clothes can act as a phenomenon of ethnic marker.

Keywords: culture, Tatar women's folk costume, art of embroidery, fashion

В условиях глобализации в России в целом и в Татарстане в частности, всё большее внимание уделяется сохранению традиций различных народов, что помогает сохранить их национальную и культурную самобытность. Как отмечает А. Ю. Демшина, «этно-тенденции становятся интересны социуму не только как часть традиционной культуры, но как инструмент выживания в мире современном, как особенная конфигурация отношений человека и природы» [2, с. 73]. Национальный костюм является одним из основных маркеров национальной идентичности, а потому тенденция к возрождению традиционной культуры актуализировало как исследовательский, так и общественный интерес к нему. Таким образом, одна из важных задач, стоящих в настоящее время перед модельерами заключается в создании современной праздничной и повседневной одежды в этническом стиле.

В Татарстане интерес к национальному костюму традиционно высок, потому здесь функционирует ряд мастерских, занимающихся как реконструкцией старинных костюмных комплексов, так и созданием стилизованной одежды. Одно из лучших подобных предприятий — ООО «Туран Арт» (г. Казань), основанный Суфией Камаевой Хайбрахмановой в 1992 году. Общество объединяет в себе пошивочную мастерскую-лабораторию «Татдеко» и музей татарских народных женских ремесел. Страньями С. К. Хайбрахмановой в лаборатории удалось создать базу

для воспроизведения старинных техник татарского рукоделия — вышивки, золотного шитья, кожаной мозаики. Создательница мастерской сумела привлечь к работе ряд профессиональных художников декоративного искусства, разрабатывающих модели исторических, сценических, праздничных и повседневных костюмов. В коллекции мастерской имеются реконструированные костюмы татарских ханов и знати, городских и сельских татар. Особо выделяется направление по пошиву современной одежды в этническом стиле, созданной «методом авторской интерпретации на основе традиционных образцов, где иногда тот или иной узор лишь ассоциативно воссоздает народный образ. Порой рождается и новая форма, опирающаяся, однако, на колористическую, узорную или ритмическую структуру народных творений» [1, с. 65]. К этому направлению принадлежат созданные в технике кожаной мозаики куртки, жилеты, платья, головные уборы, бархатные и вышитые в техниках тамбура тюбетейки-каляпуши, шапочки такыя, а также платья и халаты.

В данной статье мы рассмотрим выполненное в мастерской платье, созданное по мотивам традиционной одежды мишар — представителей одного из субэтносов татар Поволжья и Приуралья.

Народный женский костюм татар состоял из платья, фартука, шаровар с широким шагом, верхней распашной одежды (камзол или «жилӘн»), головного убора, обуви и украшений. При этом «различные элементы костюма всегда сочетались друг с другом по форме, цвету, материалам изготовления, образу, единый стилиевой ансамбль» [3, с. 7]. Зачастую одежда (платье, передник и камзол) богато орнаментировались. Традиционно основу костюма составляло платье-рубаша, сшитое из пестряди или домотканины, «с цельным туникообразным или отрезным чуть ниже талии остовом, широким подолом и пришитым чуть выше талии широким воланом» [3, с. 91–92]. Во второй половине XIX века туникообразный остов рубахи был укорочен до кокетки, появились вшивные плечики и выкроенные рукава. Платья стали шить из фабричного материала — ситца, сатина или более дорогих тканей. В покрое платьев мишарей часто применялась комбинация кокетки с пришитыми к подолу воланами. Наиболее самобытная форма мишарского платья представляла собой рубаху, украшенную по подолу и груди лоскутным узором [3, с. 100, 181]. Однако, согласно исследованию С. В. Сусловой и Р. Г. Мухамедовой, к началу XX века костюм мишарей, живших в пограничных с Казанской губернией районах, становится близок к костюму казанских татар, что было вызвано сильным экономическим и культурным влиянием последних [3, с. 171].

К данному типу и относится представляемое платье. Оно сшито по образцу сохранившейся женской мишарской рубахи, созданной приблизительно в 1920-е годы в одной из татарских деревень Республики Чувашия. С. К. Хайбрахманова приобрела платье для коллекции музея ООО «Туран Арт», а модельер Елена Гимранова решила создать на его основе современное стилизованное одеяние. Мастерница полностью воспроизвела крой, характеризующийся туникообразным остовом, втачными рукавами, глубоким разрезом с застежкой спереди и отложным воротничком. К плечевой части платья до середины груди подшила хлопковую подкладку, что также характерно для национальной одежды. Воспроизведены были и имеющиеся у оригинала элементы декора платья — четыре круговых защипа по подолу, расположенные чуть ниже линии бедер и три по всей длине рукавов, а также пять рядов воланов украшающих бока и заднюю сторону подола. Кроме того модельер модернизировала платье — вместо однотонного бледно-розового материала использовала светло-коричневый хлопок в узорную клетку (заметим, что клетчатая пестрядь в прошлом использовалась при пошиве мишарских платьев [3, с. 94–95]).

Интересны декоративные элементы платья: мастерница М. Русакова украсила Русакова украсила манжеты и перед подола вышивкой тамбуrom в виде стилизованного растительного орнамента, воспроизводящего образы витого стебля и полевых цветов, характерных для народной вышивки как казанских татар, так и мишарей. Продолжая традиционную для татарского декоративно-прикладного искусства полихромия, она соединила в орнаменте гармонично сочетающиеся друг с другом голубой, оранжевый, красный, белый и зеленый цвета ниток. Кроме того, манжеты по краям украшены оранжевой и желтой тесьмой, а в середине тесьмой с ярким растительным орнаментом в цвет вышивки подола, что также характерно для татарского платья.

В качестве дополнения к платью модельеры сконструировали головной убор — светло-бежевый калфак вытянутой полусферической формы. В качестве украшения использовали бахрому, которой обшили налобную часть изделия. Исторически, ниспадающие с калфака на лоб женщины кисти бахромы играли не только декоративную, но и охранительную функции и дизайнеры не стали пренебрегать этим элементом. Данный калфак можно ассоциировать с традиционным для татар длинным (до 70–80 см.) чулкообразным головным убором «ак-калфак», который вязали из белых нитей или шили из белого же домотканого материала [3, с. 131–132].

Таким образом, модернизированное мастерицами мишарское платье представляет собой достойный образец современной одежды, в которой сохранились художественные и эстетические начала традиционного костюма — силуэт и декор, что позволяет придать национальное своеобразие современному образу женщины. Рассмотренное платье можно надевать в качестве повседневной и праздничной одежды. Данный пример демонстрирует, что крой традиционного народного костюма актуален и в современную эпоху. Ношение подобной одежды позволит не только продемонстрировать окружающим принадлежность к татарскому народу, но и сохранить культурные и нравственные нормы, выработанные предшествующими поколениями.

Примечания

1. Валеева-Сулейманова, Г. Ф. Платье царицы Сююмбике и современный татарский костюм / Г. Ф. Валеева-Сулейманова. — Казань: Заман, 2019. — 288 с.
2. Демшина, А. Ю. Динамика этнического направления в дизайне в ситуации глобализации культуры (на примере современной моды) // Известия Уральского государственного университета. — 2010. — № 5 (84). — С. 71–78.
3. Сулова, С. В. Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX — начало XX вв.): историко-этнографический атлас татарского народа / С. В. Сулова, Р. Г. Мухамедова. — Казань: Фэн, 2000. — 312 с.

УДК 745.5 (091) (470.311)

Горожанина С. В.

Gorozhanina S.

К ИСТОРИИ СТЕКОЛЬНО-КАМУШНЫХ ПРОМЫСЛОВ ДМИТРОВСКОГО И КЛИНСКОГО УЕЗДОВ МОСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ

BACK TO THE HISTORY OF GLASS-STONE CRAFTS OF DMITROV AND KLIN COUNTIES OF MOSCOW PROVINCE

***Аннотация.** Работа посвящена истории возникновения и развития традиционных стекольно-камушных промыслов Дмитровского и Клинского уездов Московской губернии XIX — первой половины XX в.*

***Ключевые слова:** подмосковные промыслы, камушные изделия, стеклянные бусы, техника обработки стекла, князь А. С. Меншиков*

***Abstract:** The work is devoted to the history of the emergence and development of traditional glass-stone crafts of the Dmitrov and Klin counties of the Moscow province of the XIX. — first half of the XX. centuries.*

***Keywords:** crafts of Moscow suburbs, glass-stone products, glass beads, glass processing techniques, prince A. S. Menshikov*

Изделия камушных промыслов по изготовлению стеклянных бус, серег, брошей, пуговиц, четок и других мелких вещей, остаются малоизученной темой в отечественной науке. В работе предпринята попытка освещения истории возникновения и развития традиционных подмосковных центров камушного производства XIX — первой половины XX в.

По легенде появление камушного дела связано с селом Ростокино на реке Яуза. Здесь в 1830-е гг. его организовал некий Алексей Матвеев, обучившийся секретам мастерства у пленного французского солдата. В Ростокине останавливались по дороге в Москву крестьяне селений Костино и Прокошево Озерецкой волости Дмитровского уезда Московской губернии, которые занимались извозным промыслом. У местных жителей они переняли навыки камушного производства и перенесли их в родные места. Постепенно промысел, зародившийся на дмитровской земле, получил развитие и в соседнем Клинском уезде [1].

К середине XIX в. дмитровский камушный промысел охватывал жителей 21 селения Озерской, Тимоновской и Митинской волостей. В описании Московской губернии 1858 г. И. Ф. Штукенберга сообщается,

что «несколько деревень, находящихся в тесной связи, занимаются изделением мелких стеклянных бус, бисера и других вещей в этом роде, которые сбываются преимущественно азиатцам на Нижегородской ярмарке. Этих товаров производится в год на сумму 100 000 руб. серебром» [2, с. 11]. К концу XIX в. в Дмитровском уезде насчитывалось пять небольших заводов по выплавке цветного стекла (Г. Н. Шишигина и М. Иванова в Прокошево, Г. Т. Грибкова в Костино и др.) и 67 камушных мастерских.

Производство «литых камушков» было трудоемким: стекловары разогревали готовую стеклянную массу в горнах, навивали размягченный на огне кусочек стекла на железный прут — «навивку», получая шарикообразный шнур, затем готовые шарики снимали и охлаждали. Для придания камушкам различных форм использовался способ «формовки» с применением особых щипцов. Наиболее кропотливым процессом являлось проделывание отверстий в хрупких бусинах. При отделке камушки шлифовали, придавая им вид граненых камней. Вначале шлифовка производилась в мешках, которые мастера медленно вращали, а со временем стали использовать специальные печи. С 1840-х гг. применялся ручной станок-пресс, которым бусины и пуговицы нужных форм выдавливали из размягченного стекла. Дмитровские мастера производили стекло разнообразное по цвету: бесцветное («хрустальное»), белое, черное, розовое, темно-красное, голубое, синее, бронзовое и янтарное. Женщины и дети участвовали в низании бус (простых, бухарских, «с глазками»), изготовлении серег на металлических кольцах с несколькими бусинами (простых, тверских, «спускалок» с бусинами-капельками) и др.

Появление стекольного дела в Клинском уезде связано с видным государственным и военно-морским деятелем князем А. С. Меншиковым (1787–1869). В своем имении — сельце Александровка Круговской волости, им был открыт стекольно-хрустальный завод (1848–1890). Местность была богатой залежами кварцевого песка, служащего основным сырьем для производства высококачественных «одноцветных и разноцветных, гладких и шлифованных люстр, ваз, канделябров, подсвечников, абажуров, шаров для ламп, флаконов и др.», а также посуды для аптек и лабораторий [3, с. 72].

Крестьяне, унаследовав традиции завода Меншикова, составили прочную основу для возникновения и развития камушного промысла. В 1887 г. иностранные подданные А. А. Вюнш и Р. Л. Витт открыли вначале в Завидовской волости первую мастерскую стеклянных выдувных камушных изделий и организовали их закупку у крестьян-«надомников» в соседней Круговской волости. Основной формой производства была семейная

мастерская. Сырье получали от скупщиков и им же сбывали готовый товар. В работе использовали стеклянную трубку-дрот, которую доводили до размягчения и методом свободного выдувания или формования (выдувания в специальную форму) получали пустотелые бусинки различных форм: круглые, овальные, цилиндрические, в виде граненого камушка. Для придания бусинам металлического блеска их заливали раствором с солями свинца, красили анилиновыми красителями и собирали на нити. Умело используя, наработанные временем приемы и методы творческого варьирования в окраске и сборке бус, получали недорогие украшения, отличающиеся затейливостью форм, яркостью цвета и особым блеском.

Иностранцы познакомили мастеров с экономичным способом изготовления одновременно от 20 до 100 бусин, которые выдували в виде «бусевидной палочки» и затем отрезали стальным ножом от трубки-заготовки. Однако, опасаясь конкуренции, секреты золочения, серебрения бусин, окраски их «под жемчуг» они держали в тайне. «У русских мастеров — вместо золотого цвета выходит цвет плохо вычищенного медного самовара, вместо серебряного — свинцовый», — говорится в земском статистическом обзоре Московской губернии 1888 г. [4, с. 16].

Постепенно камушные мастерские открыли местные круговские владельцы. В числе первых, мастера меншиковского завода Е. И. Векшин, Я. Г. Орлов и И. Я. Яковлев. В конце XIX в. камушный промысел охватывал уже 237 человек из 12 селений Круговской волости. Центром стеклодувного дела являлись: Гологузово, Крюково, Некрасино и Подорки. Возможно, именно круговские бусы стали первым стеклянным елочным украшением отечественного производства. В этом качестве в 1896 г. они экспонировались на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде. Укоренение в России традиции празднования Рождества и Нового года с наряженной елкой служило поддержанию спроса на круговские бусы.

Дешевизна бус, цена которых в 1890-е гг. составляла в Москве «за 12 ниток (каждая нитка от 10 до 30 бус) от 4 до 7 копеек, другие сорта бус от 8 до 10 копеек за дюжину», делала их доступными для всех слоев населения [5, с. 65; 6, с. 9]. Основными покупателями камушного товара были крестьянки и небогатые горожанки. Сверкающие на солнце разноцветные или отливающие золотом и серебром бусы, «ожерелки», серьги напоминали драгоценные украшения. Наибольшее распространение они получили в южнорусских губерниях страны.

Бусы часто входили в состав традиционных праздничных женских костюмных ансамблей, подчеркивая их общий насыщенный декоратив-

ный строй. Порядок украшения выдувными бусинами девичьих поясков, свадебных венков, праздничных головных уборов прочно укоренился в некоторых южнославянских странах (Чехии, Моравии, Словении и др.). В России старинные кокошники, сороки украшали жемчугом, полудрагоценными камнями, но чаще всего литыми стеклами-камушками и бисером. Разноцветные «дутые» бусины появились в декоре головных уборов, платков, поясов на рубеже XIX–XX вв. и, полюбившись, использовались несколько десятилетий.

В 1920-е гг. на подмосковных камушных промыслах наблюдался значительный подъем. В Дмитровском уезде число мастеров по изготовлению стеклянных литых бус и пуговиц увеличилось до 700 человек. Они были объединены в «Костинскую Трудовую Артель стекольно-пуговичного производства» с 250 работниками (создана в 1915 г.) и несколько мелких мастерских. В 1960 г. артель преобразована в «Костинский завод стекольных изделий», который был закрыт в 1990-е гг.

В 18 селениях Круговской волости этим промыслом занималось более 1400 человек, объединенных в артели и мастерские. В прейскуранте галантерейного отдела Московского Союза Промысловой кооперации 1928 г. мы встречаем клинские «дутые» или «надувные» бусы 28 разновидностей: крупные, мелкие «горох», фигурные «прессованные цветы», «сливки разниска», «под жемчуг» и др. [7, с. 61–62].

Спрос на бусы не угасал еще и после Великой Отечественной войны. В южнорусских областях страны бусы, напоминавшие по форме, окраске и зеркальному блеску елочные, оставались важной деталью праздничных костюмов сельских жительниц. Так, в 1920–1950-е гг. в Липецком районе Липецкой области девушки и молодые женщины на свадьбу и праздники продолжали носить нарядные расшитые бусинами головные уборы и доходившие до подбородка связки бус.

В настоящее время традиция изготовления стеклянных елочных бус свободного выдувания сохраняется в Клинском районе мастерами народного художественного промысла ОАО «Елочка», насчитывающего 135-летнюю историю.

Примечания

1. Горожанина, С. В. Сказка стекла: история клинской елочной игрушки / С. В. Горожанина. — Москва: Мир детства, 2021. — 288 с.
2. Статистические труды Ивана Федоровича Штукенберга. — Санкт-Петербург, 1858. — Т. 1. — С. 11.
3. Указатель Санкт-Петербургской выставки русских мануфактурных произведений, 1861 г. — Санкт-Петербург, 1861. — С. 72.

■ МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

4. Статистический ежегодник Московского губернского земства. 1888 г.: приложение к докладам Управы. — Москва, 1889. — С. 16.
5. Кустарные промыслы: текущая статистика за 1895–1896 гг. — Санкт-Петербург, 1897. — С. 65.
6. Обзор кустарных промыслов Московской губернии за 1912–1913 гг.: приложение к «Статистическому Ежегоднику» за 1913 г. — Москва, 1914. — С. 9.
7. Прейскурант галантерейного отдела: Московский Союз Промысловой кооперации «Москопромсоюз». — Москва, 1928. — Декабрь. — С. 61–62.

УДК 391:069.4:334.713 (470.313)

Дульнева А. С., Сахарова О. М.

Dulneva A., Sakharova O.

**КУСТАРНЫЙ МУЗЕЙ КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ
ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ РЯЗАНСКОГО
ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА
HANDICRAFT MUSEUM AS A SOURCE OF ETHNOGRAPHIC
COLLECTION FORMATION OF THE RYAZAN MUSEUM-RESERVE**

Аннотация. Приводится характеристика коллекции этнографических тканей и костюма XIX — начала XX в., поступивших в Рязанский музей из Кустарного музея губернского земства

Ключевые слова: этнографические ткани, традиционный костюм, формирование музейных собраний

Abstract. The article provides a description of the collection of ethnographic textile and folk costumes of the 19th — early 20th centuries, which was admitted to the Ryazan Museum-Reserve from the Crafts Museum of the Zemstvo.

Keywords: ethnographic textile, national costume, the specifics of the formation of museum collections

Одна из самых значительных коллекций Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника — «этнографические ткани» — складывалась на протяжении всего существования музея. В разное время коллекция вбирала собрания музеев-предшественников, существовавших в Рязани до учреждения государственного музея в 1918 г. Настоящая работа ставит целью осветить один из первоначальных этапов формирования этнографической коллекции и охарактеризовать один из существенных источников ее пополнения. Речь идет о собрании Кустарного музея Рязанского губернского земства, признанного подразделением Рязанского губернского историко-художественного музея в 1919 г. [1, л. 24].

Кустарный музей в Рязани, как и в других российских городах, появился в период социально-экономических преобразований, с одной стороны, глубокого интереса к народному труду и творчеству, с другой. Государственная кустарно-промышленная политика, социальный подъем, активизация деятельности земств по поддержке кустарного производства, — все эти факторы в совокупности привели к рождению музеев такого типа, координацией работы которых занимался Московский

Кустарный музей. В Рязани Кустарный музей открылся на ул. Соборной в доме Г. Н. Ланина в декабре 1913 г. [2, л. 9]. Уже к 1914 г. в нем было собрано внушительное количество текстильных образцов: изделий кустарных промыслов и народной одежды Рязанской губернии — свыше 1000 единиц.

Стремительный рост коллекции рязанского Кустарного музея во многом объясняется тем, что сама идея его открытия появилась в процессе подготовки к юбилейной земской выставке в Москве, перенесенной с 1913 на 1915 г. [3, л. 54]. Для составления статистических отчетов в 1912 г. были обследованы кустарные производства губернии и приобретено значительное количество образцов, ставших фундаментом коллекции. Собираателями выступили специально командированные агенты земской управы, такие, как А. П. Поповская, от которой поступило свыше пятидесяти предметов, а также уездные земства: Сапожковское и Михайловское. Кроме того, Кустарный музей присоединил часть собрания своего предшественника в Рязани — Кустарно-промышленного музея, существовавшего с 1890 г., и упраздненного в 1912 г. вместе с организовавшим его Кустарно-промышленным комитетом [4, с. 57].

Значительная часть коллекции Кустарного музея была собрана в связи с подготовкой ко Второй Всероссийской кустарной выставке в Петербурге 1913 г. Под крылом Рязанского губернского земства для участия в выставке объединились не только кустари-одиночки, но и частные школы рукоделий, и разнообразные общества. Так, среди экспонентов были три школы кружевниц Е. Н. Половцевой Скопинского уезда (Борисовская в с. Борисовка, Екатерининская и Андреевская в с. Покровское-Гагарино), практическая школа рукоделия, организованная С. П. Казначеевой при с. Подлесное Михайловского уезда в 1886 г., мастерская кн. М. Н. Шаховской в с. Мураевня Данковского уезда, группа ткачей Алексеевского кредитного товарищества в с. Алексеево Касимовского уезда, существовавшего с 1849 г., школа ткачества, учрежденная в 1907 г. Песочинским обществом трудовой помощи при с. Песочня Сапожковского уезда [5, с. 15, 18, 19, 20, 22; 6, с. 16, 17]. Значительное количество изделий указанных школ и обществ было приобретено в Кустарный музей.

Специфика коллекции Кустарного земского музея определялась двумя важнейшими задачами: сохранение памятников старины, национальной культуры и содействие развитию кустарной промышленности. Для улучшения качества кустарного производства, в идеале — до уровня «художественного ремесла» — необходимо было поддерживать его связь с народным искусством. Отсюда вытекают и два основных направления

формирования коллекции земского музея — собирание старинных образцов и предметов производства кустарей. Разделы коллекции были посвящены отдельным видам ремесел и содержали сведения не только о месте сбора предметов, но и об изготовителях, о размерах кустарного производства, времени его возникновения, количестве занятых работников, рынке сбыта, участии в выставках, полученных наградах и отличиях. Образцы народной одежды были заключены в отделе «домашних рукоделий».

С организацией в Рязанском музее в 1922–23 гг. этнографического и экономического отделов, коллекция бывшего Кустарного музея была поделена между ними [7, л. 14, 48 об.]. В этнографический отдел поступили предметы народной одежды, а также образцы тканей, вышивки и кружева. Эта последняя группа «образцов» была самой многочисленной, поскольку являлась основной, «профильной» для Кустарного музея.

Основную группу можно разделить на три части по технологическому признаку: кружево, ткани и вышивка. К первой относятся образцы сколочного и сцепного кружева школ Е. Н. Половцевой, а также изделия слободских кружевниц Рязани и численное цветное михайловское кружево. Вторую часть составляют образцы домашних тканей: сукна, пестряди, холста, поневы, сапожковской набойки, закладей южных уездов, ряжские тканые половики, изделия алексеевских и егорьевских ткачей. Значительную художественную ценность представляют вышивки Рязанской губернии, собранные в Рязанском, Михайловском, Раненбургском, Данковском уездах, а также изделия школы Казначеевой и мастерской кн. Шаховской.

Для фонда этнографических тканей особый интерес представляет коллекция народной одежды Кустарного музея: около 130 предметов костюмов Рязанской губернии из Сапожковского, Михайловского, Раненбургского, Ряжского, Данковского, Рязанского, Скопинского, Спасского и Касимовского уездов. Среди них: шушпаны, юпочки, поневы, наверхники, рубахи, нагрудники, передники, головные уборы и украшения [6, с. 18]. Наибольшее количество предметов (около 40) поступило из Михайловского уезда, в том числе старинные сороки, а также одежда своеобразной этнографической группы — «Богословщины»: архаичные нагрудники — желтики, многосоставный рогатый головной убор, в который входит редкий для музейных собраний элемент, прикреплявшийся к рогам сзади — увивы.

Коллекция костюма Кустарного музея качественно отличается от формировавшейся в этот же период коллекции Рязанской ученой

архивной комиссии, которая, несмотря на разработанные программы сборов этнографических предметов, не только не датировала их, но и не фиксировала за редким исключением географические привязки, что существенно осложняет современную атрибуцию ценного этнографического материала. Коллекция Кустарного музея содержит сведения о владельцах и изготовителях предметов, местах и времени сбора, названиях орнаментов, назначении деталей костюма, сочетании их с другими элементами.

Таким образом, практические цели Кустарных музеев по развитию народных промыслов, большое количество статистических данных, фотодокументов, сопровождавших вещевой материал, продемонстрировали близкие к научным принципы в отборе предметов для коллекции. В части сбора этнографического костюма алгоритм формирования коллекции Кустарного музея предвосхитил широкое экспедиционное движение 1920-х, в какой-то мере отвечая на еще не поставленные вопросы.

Примечания

1. НА РИАМЗ. № 13.
2. ГАРО. Ф. 29. Оп. 75. Д. 1.
3. ГАРО. Ф. 29. Оп. 73. Д. 1.
4. Кречетова, О. С. Кустарный музей: организация и условия деятельности (по материалам Рязанской губернии второй половины XIX в.) / О. С. Кречетова // Актуальные проблемы культурологии: сб. ст. асп. Вып. 3. — Москва: АПРИКТ, 2001. — 76 с.
5. Каталог кустарных изделий Рязанской губернии, экспонируемых на Второй Всероссийской кустарной выставке 1913 г. — Рязань: Тип. Н. В. Любомудрова, 1913. — 34 с.
6. Каталог Кустарного музея Рязанского губернского земства: издание Рязанской Губернской Земской Управы. — Рязань: Губернская типография, 1914. — 31 с.
7. ГАРО. Ф. Р.-3611. Оп. 7. Д. 7.

УДК 069.02:391 (477.8) Golovackij

Дьякова Е. В.

Dyakova E.

КОСТЮМЫ ЖИТЕЛЕЙ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЦИИ НА ФОТОГРАФИЯХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Я. Ф. ГОЛОВАЦКОГО

COSTUMES OF THE INHABITANTS OF EASTERN GALICIA IN PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF YA. F. GOLOVATSKY

Аннотация: Статья посвящена деятельности Я. Ф. Головацкого по сбору фотографий костюмов жителей Восточной Галиции (бойков, лемков и гуцулов) для Всероссийской этнографической выставки, которая прошла в 1867 г. в Москве. Вдохновленный идеей представить славянские народы, проживавшие за пределами юго-западной границы Российской империи, Я. Ф. Головацкий организовал сбор костюмов и фотографий, которые в настоящее время являются самыми ранними коллекциями по этнографии лемков, бойков и гуцулов в Российском этнографическом музее.

Ключевые слова: Восточная Галиция, бойки, лемки, гуцулы, Я. Ф. Головацкий, Всероссийская этнографическая выставка

Abstract: The article is devoted to the work of Y. Holovatsky on collecting photographs of costumes of residents of Eastern Galicia (Boykos, Lemkos and Hutsuls) for the All-Russian Ethnographic Exhibition, which was held in 1867 in Moscow. Inspired by the idea of representing the Slavic peoples who lived outside the southwestern border of the Russian Empire, Y. Holovatsky organized the collection of costumes and photographs, which are currently the earliest collections on the ethnography of Lemkos, Boykos and Hutsuls in the Russian Ethnographic Museum.

Keywords: Eastern Galicia, Boykos, Lemkos, Hutsuls, Y. Holovatsky, All-Russian Ethnographic Exhibition

В Российском этнографическом музее (РЭМ) хранится коллекция костюмов и фотографий жителей Карпат — гуцулов, лемков и бойков, первоначально собранных в 1866 г. для Всероссийской этнографической выставки в Москве. Работу по поиску экспонатов к выставке провел Яков Федорович Головацкий (1814–1888), священник, фольклорист, известный ученый-славист, профессор и декан по кафедре русского языка и русской словесности Львовского университета, автор трехтомника «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» [1].

Я. Ф. Головацкий передал на выставку 56 фотографий [2], 47 из которых экспонировались. При сборе фотографий у исследователя возникло две трудности. Первая заключалась в недостаточном мастерстве

местных фотографов, вторая — в нежелании сельчан фотографироваться. Интересный случай отказа фотографироваться был связан с графом Владимиром Дзедушицким, который вместе с фотографом отправился в с. Чистопады Залозецкого уезда, чтобы сделать снимки «красивого и опрятного одеяния сельчан». Однако появление графа породило у жителей села слух, что тех, кого сфотографируют, заберут поляки, и поэтому они отказались, не смотря на личные уговоры графа и предложения денег [3].

Большой удачей стало сотрудничество со священником Илларионом Нижанковским, который умел фотографировать, смог найти подход к сельским жителям, а также был увлечен идеей выставки. И. Нижанковский сделал и раскрасил фотографии костюмов лемков в с. Завадка Дуцлянского у. Саноцкого округа (мужчина и женщина в фас и профиль, группы мужчин и женщин) и костюмов бойков из сел Синеводское и Перегонск Стрыйского округа (группы мужчин и женщин, а также мужские и женские портреты в фас и профиль). Помимо коллекции Нижанковского, на выставку, а впоследствии в РЭМ, поступили еще 4 фотографии: три с изображением групп гуцулов из с. Доры над Верхним Прутом Станиславовского округа и одна зафиксировала бойков — девушку и парня из с. Перегонск Стрыйского округа, снятая в г. Станиславе. Некоторые фотографии были образцами для одевания манекенов. Фотографии Я. Ф. Головацкий дополнял комментариями с рекомендациями по одеванию манекенов. Помимо самих фотографий сохранился перечень вещей, которые входили в комплекс костюма. Эта группа взаимодополняющих источников позволяет определить состав костюмов бойков, лемков и гуцулов середины XIX в.

Так, мужчины-лемки носили тонкую сорочку «кошелю», поверх которой надевали безрукавку «лейбик» или «бруслик» из темного-голубого сукна, украшенного пуговицами и одежду с рукавами «гуньку» из черного сукна, декорированную шнуром и суконными вставками. Полотняные брюки «ногавки» («нагавки») носили летом. Зимой на них надевали суконные штаны «холошни» с красным ремнем. На ногах у лемков были «кернацы» (другое название — «ходаки» или «постоль»), в праздничные дни — черные юфтовые сапоги «скорни». Завершала костюм шляпа «капельох» со стяжкой и павлиньи перьями, а также «чуга» — черная суконная верхняя одежда, с воротника которой свисали длинные белые скрученные нити «тороки» [4].

Женский костюм состоял из вышитой рубашки «оплечья» («опличье»), которая завязывалась у шеи красной лентой «стужкой», нижней юбки

«кабат» из цветного холста, малинового корсета и белой несшитой по-ясной одежды «запаски» из холщевой ткани. Сзади к плечам и рукавам подшивалась «полка» — полотно, которое выглядело наподобие шали. В будние дни на ногах носили «ходаки», в праздники — желтые сапоги на каблуках «сафьяны». Голову покрывал чепец и платок «фацелик» белого или красного цветов. Распространенными украшениями были «пацёрки» или стеклянные жемчуга и кораллы, завязанные красной лентой на шею [5].

Мужчины — бойки носили вышитую на рукавах, воротнике и пазухах сорочку с широкими рукавами. Ее выпускали поверх штанов «убранье» темно-голубого цвета. Сорочку подпоясывали красным юфтевым ремнем с медными пуговицами. На нее надевали бараний нагольный полусубок без рукавов «бунда», вышитый шелковыми нитями и расшитый красными лоскутками сафьяна. Зимой поверх «бунды» надевали черный «серак», таким образом, чтобы белый меховой воротник «бунды» был сверху. Бойки также носили белые или черные штаны из сукна. Голень ноги обвивали онучами, а на ступню надевали суконные вышитые «капцы», которые могли доходить до колена. Обычной обувью были «постолы» из кожи, которые зашнуровывали кожаными или шерстяными шнурами «волоками» до половины икр так, чтобы были видны «капцы». На груди, на ремешке с пуговицами носили медный крест. Сумки перекидывали через плечо. Они назывались «дзевенька», «тавка» или «ташка» и были сделаны из кожи или из шерстяной ткани. Летом голову покрывала шляпа с небольшими загнутыми сверху на краях полями «капелюх» или «крысаня». К шляпе прикреплялся «подбородник» — ремешок, украшенный пуговицами, который, утратив первоначальное предназначение, носили на тыльной стороне шляпы и опускали на волосы. Шляпу украшала медное украшение — бляха, пришитая к ленте, оборачивающей тулью, к которой также прикрепляли веточку растения рода лунария. В зимнее время бойки носили шапку «мармазинку» из синей ткани или черную баранью конусовидную «кучму» [6].

Женский костюм бойки состоял из сорочки, вышитой красными нитями. Если сорочка была из тонкого холста, то к поясу пришивали еще «подтечку» из толстого полотна. На пояс поверх сорочки завязывали белый «фартух» из холста или юбку со складками «выряснену». Спереди также надевали «запаску» — распашную одежду из двух полотнищ, или фартук и подпоясывали алым сложенным вдвое гарусным поясом, концы которого свисали спереди. Сверху на пояс завязывали ленту, концы которой также свисали спереди. Зимней верхней одеждой

была «бунда» или «серак», очень похожие на мужскую верхнюю одежду. Шею украшали «пацкерками» — бусами из искусственных кораллов или жемчуга, сверху вешали крестик. На ногах в будние дни женщины и девушки надевали кожаные постолы, а в праздники — желтые сафьяновые сапоги. На голове обычно носили «платок с чубом», в который могли вставлять павлиньи перья и веточки цветов. Девушки украшали уши серьгами [7].

Гуцулы — мужчины использовали белую сорочку, подпоясанную широким ремнем «чересом», к которому прикреплялись «ножны» с ножом и суконные штаны «убранье». На сорочку надевалась вышитая меховая овчинная безрукавка «киптарь» и красная суконная одежда с рукавами «сердак». Сверху, накинув на плечо, носили белую суконную «гуглю» — одежду типа плаща. Шею гуцулы украшали черным платком. На ноги надевали кожаные постолы. Костюм дополняла суконно-овчинная шапка с павлиньим пером и палка «келев» [8].

Гуцулки носили вышитые сорочки, подпоясанные узким тканым поясом, концы которого завязывались сзади. Поясной одеждой служила суконная юбка «сукня» или «запaska» — распашная одежда из двух тканых полотнищ, которая крепилась спереди и сзади. Сверху надевали овчинную безрукавку «кожушок» длиной ниже пояса и суконную одежду с рукавами «подбитияк» («подбитяк») или «гуглю». На ногах были «постолы» или сафьяновые сапоги. Сумку «дзeбню» носили на мужской манер, перекидывая через плечо. Шею украшали бусы из стекла «пацьорки» и крестики, а уши вставляли серьги «ковтки». Замужние женщины покрывали голову разноцветным платком, а девушки — укладывали косы, в которые вплетали красные нити [9].

После окончания выставки коллекция начала свой «музейный путь», войдя в составе Дашковского этнографического музея в собрание Московского Публичного и Румянцевского музеев. В 1924 г. этот музей был преобразован в Центральный музей народоведения (с 1934 г. — Государственный музей народов СССР), а в 1948 г. закрыт, после чего эта коллекция поступила в Российский этнографический музей.

Таким образом, Я. Ф. Головацкий провел системную и комплексную работу по подбору фотографий костюмов жителей горных районов Восточной Галиции, благодаря чему была собрана самая ранняя коллекция фотографий бойков, лемков и гуцулов. Точная атрибуция и комментарии собирателя позволили восстановить состав костюмных комплексов жителей Восточной Галиции середины XIX века.

Примечания

1. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким. — Москва, 1878. — Т. 3.
2. Указатель Русской этнографической выставки устроенной Императорским обществом любителей естествознания в 1867 году. — Москва, 1867. — С. 141.
3. Архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 2. Д. 10. Л. 4.
4. Архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 2. Д. 10. Л. 25.
5. Архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 2. Д. 10. Л. 26.
6. Архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 2. Д. 10. Л. 27.
7. Архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 2. Д. 10. Л. 28.
8. Архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 2. Д. 10. Л. 19.
9. Там же.

УДК 391:069.8 (575.4)

Емельяненко Т. Г.

Emelyanenko T.

**ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ТРАДИЦИОННОГО
КОСТЮМА НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ (1890–1980-Е ГГ.):
ПО МАТЕРИАЛАМ РОССИЙСКОГО
ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ**

**FEATURES OF THE EVOLUTION OF CENTRAL ASIAN PEOPLE'S
TRADITIONAL COSTUME (1890–1980S): ACCORDING TO THE
MATERIALS FROM THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY**

***Аннотация:** В статье на основе материалов Российского этнографического музея рассматриваются изменения в традиционном костюме народов Средней Азии с конца XIX в. до 1980-х гг. в результате социальных процессов и иноэтнического влияния.*

***Ключевые слова:** традиционный костюм, ткани, головные уборы, Средняя Азия, Российский этнографический музей*

***Abstract:** Based on materials from the Russian Museum of Ethnography, the article examines changes in the Central Asian people's traditional costume from the end of the 19th century to the 1980s as a result of social developments and other ethnic influences.*

***Keywords:** traditional costume, fabrics, headwear, Central Asia, Russian Museum of Ethnography*

Средняя Азия, как в советское время, так и сегодня является один из наиболее консервативных регионов в плане сохранения традиционных устоев в повседневной культуре. Здесь в силу исторической, культурной, религиозной специфики до сих пор сохраняются многие старинные обычаи и обряды, а традиционный костюм является не только фольклорным, праздничным или ритуальным, как у большинства народов постсоветского пространства, но целиком или его наиболее характерные компоненты (тюбетейка или шапка особой формы, платье свободного покроя, халат) остаются обыденной одеждой.

Вместе с тем, Средняя Азия с момента присоединения к России и образования Туркестанского генерал-губернаторства (1867) вплоть до 1991 г. находилась не только под экономическим, социальным, идеологическим влиянием Европейской России, но и культуры населявших ее народов, представители многих из которых, прежде всего русские, за этот период обосновались на территории среднеазиатского региона.

Иноэтническое культурное влияние сказалось на эволюции различных областей традиционной культуры местных народов. В данной статье рассмотрим, как этот процесс отразился на развитии традиционного костюма, основываясь на фотоиллюстративных, вещевых и экспедиционных материалах сотрудников Российского этнографического музея (РЭМ).

Наиболее репрезентативными являются фотоиллюстративные источники. В музее хранятся тысячи фотографий, на которых в разное время, начиная с вхождения Средней Азии в состав России, изображены ее обитатели, а, следовательно, и их костюмы. Что касается вещевых экспонатов, то этнографы стремились преимущественно собирать вещи, отражающие этническую специфику в костюме, чем появившиеся в нем новшества. Однако периодически фиксировали и современные процессы: в 1930-х гг. и в послевоенный период, особенно в 1960-е гг. в связи с предстоящим строительством в РЭМ экспозиции «Новое и традиционное в современном жилище и одежде народов СССР» (открылась в 1972 г.) — в экспедиционные материалы сотрудников включалась информация о произошедших или происходящих переменах в одежде. В дореволюционный период они были связаны с влиянием татарского костюма. Во время освоения Туркестанского края Россией татары выступали как посредники между русскими и местными народами — служили переводчиками, были торговцами, зачастую и проповедниками ислама среди кочевых народов. Они олицетворяли в глазах местного населения новую власть, а так как мода чаще всего распространяется «сверху», от представителей элитарных (или маргинальных) слоев, какими воспринимались и татары, в широких массах, происходило «подражание» их костюму. Так, узбеки и таджики переняли у татар камзол, который в отличие от традиционного *чапана* — халата туникообразного покроя имел выкройные детали и застегивался на пуговицы, в женском костюме появились платья с воротником-стойкой — его так и называли «татарским». Киргизы вообще считали, что до революции в одежде у них была «татарская мода», особенно в мужском костюме: чапаны стали носить черные и серые, а не красные и зеленые, как прежде, татарские купцы завезли фетровые шляпы, которые носили и сами, и которые киргизы называли «татарскими» (Полевой дневник С. М. Лейкиной, 1966 г.).

Однако особенно большое влияние на внешний облик традиционного костюма оказали фабричные ткани, которые начиная с последнего десятилетия XIX в. стали завозить из России. У кочевых народов региона — киргизов, казахов они довольно быстро получили распространение, и в коллекциях РЭМ большинство предметов одежды этих

народов изготовлены из различных по качеству хлопчатобумажных или шелковых тканей. Однако в одежде оседлых народов — узбеков и таджиков, имевших высокоразвитое кустарное хлопко- и шелкоткачество и консервативные представления о расцветке и качестве тканей в своем костюме, они долго не находили спроса. Среди экспонатов до-революционного времени в таджикских и узбекских коллекциях РЭМ одежда традиционного покроя из фабричных тканей представлена немногими экземплярами, зато из них сшиты камзолы — одежда нового типа. Резкий перелом в использовании фабричных тканей у этих народов произошел уже после революции, так как кустарное ткачество прекратило существование и населению не оставалось ничего другого, как покупать фабричные ткани. Причем «модными» становились те ткани, которые появлялись в продаже. В результате изменилось не только качество используемых в одежде тканей (в обиход вошли ситцы, штапель, крепдешин и креп-жоржет, панбархат, атлас, позднее — синтетические ткани), но и расцветка: если раньше на одежду шли только гладкокрашенные ткани, полосатые и с абровым (*икат*) узором, то теперь стали использовать и с цветочным рисунком, в клетку (РЭМ кол. 6141–36; 9492–55; 8762–22 926; и др.). И хотя в Узбекистане и Таджикистане получило развитие фабричное производство традиционных по расцветке абровых и полосатых материй, зависимость моды на ткани от ассортимента в магазинах сохранялась на протяжении всего советского периода. Даже в туркменском костюме, наиболее устойчивом (туркменки и сейчас носят свои национальные платья), новые ткани изменили его облик. Вместо традиционных шелковых тканей *кетени* с широкими желтыми полосами по краям полотнища, имевшими большое значение для колористической и стилистической композиции платья, стали употреблять фабричные шелковые и жаккардовые ткани, бархат и другие материи (РЭМ кол. 6618–7; 7446–1; 7668–1; и др.), изменившие весь облик одежды.

Второе существенное изменение относится к головным уборам. В прошлом женский убор у всех среднеазиатских народов состоял из полотнищ тканей, разными способами накрученных или завязанных на голове, один платок носили только девочки и девушки. Но уже к концу 1920-х годов платок становится основным головным убором и замужних женщин, особенно у кочевых народов, причем часто завязанный под подбородком «по-русски» (РЭМ кол. 6101–250). Это были уже платки фабричной работы — белые, с рисунком и ставшие модными повсеместно в Средней Азии павловопосадские платки (РЭМ кол. 7565–5).

У мужчин, несмотря на более устойчивое сохранение национального головного убора (тюбетеек, меховых и войлочных шапок) еще в 1920-х гг. входят в моду шапки-ушанки и кепки (РЭМ 6494–4, 34). По материалам отчета об экспедиции в Туркмению (1966 г.), «мальчики школьного возраста не носят тюбетейки, а ходят в школу в кепках или совсем без головного убора, зимой — в шапках-ушанках. Также и молодежь» (Архив РЭМ, ф. 2, оп. 1, д. 1583, л. 67). Повсеместно шапка-ушанка, телогрейка и сапоги становятся типичной рабочей одеждой (Архив РЭМ, ф. 2, оп. 1, д. 1666, л. 63). Еще до войны стали носить фетровые и соломенные шляпы (РЭМ 9864–37, 109).

В то же время на фотографиях можно заметить, что в мужском костюме такие головные уборы всегда сочетаются с нетрадиционной одеждой — одеждой общеевропейского типа. Уже в конце 1920-х гг. в моду стали входить гимнастерки, френчи и брюки-галифе (РЭМ кол. 6101–260), в городах, а затем и среди сельской интеллигенции стал распространяться обычный брючный костюм, еще до войны в обиход вошли фабричные рубашки с воротником и на пуговицах, а после войны такой костюм становится общераспространенным. В Туркмении, например, в 1960-х гг. его носили со школьного возраста до 45–50 лет, затем вновь переходили на национальную одежду (Архив РЭМ, ф. 2, оп. 1, д. 1583, л. 67). Однако если сочетать национальную одежду с «европейским» головным убором было не принято, то сочетание европейской по стилю одежды с национальным головным не только получило повсеместное распространение, но и стало определяющим для национального стиля мужской одежды всех народов Средней Азии (РЭМ ф755–10).

В женском костюме наблюдалась другая тенденция: в отличие от мужского, в котором национальные детали служили дополнением к европейскому стилю, в женском наоборот европейские детали дополняли национальный стиль. Главное, что меняло облик женского костюма — распространение жакетов и пиджаков (типа мужских), вязаных кофт, которые надевали поверх национального платья, а также нижнего белья и чулок, туфель на высоком каблучке (РЭМ 9325–407; 6141–116а). Кроме того, еще до войны стали появляться пальто — драповые, коверкотовые, габардиновые (РЭМ кол. 6141–41; 8762–22937, 22937), что было новшеством, особенно для оседлых народов, у которых в прошлом верхней женской одежды не существовало. Нельзя сказать, что это украшало национальный женский костюм, но и серьезно не влияло на его стиль. В действительности у каждого народа сложилось и сосуществовало два женских костюма: национальный с отдельными (сезонными или эпи-

зодически надеваемыми) элементами европейского стиля и полностью общеевропейский, бытование которых зависело от этно-социальной и возрастной среды. Более существенные перемены стали происходить уже в постсоветское время: с одной стороны, под влиянием современного костюма народов Арабского Востока и Турции, с другой — в результате его «модернизации» среднеазиатскими профессиональными дизайнерами. Однако этот период пока не нашел отражения в материалах РЭМ и требует специального изучения.

Калашникова Н. М.

Kalashnikova N.

**ВЫСТАВКА «В ГАРМОНИИ С ПРИРОДОЙ»
(ЭКОМАТЕРИАЛЫ В ОДЕЖДЕ НАРОДОВ ЕВРАЗИИ)
EXHIBITION «IN HARMONY WITH NATURE» (ECO-MATERIALS
IN THE CLOTHES OF THE PEOPLES OF EURASIA)**

***Аннотация.** В статье анализируются особенности использования экологических материалов в одежде народов Евразии на примере хранящихся в Российском этнографическом музее костюмных комплексов XIX–XX века из льна, конопля, хлопка, шелка, меха, шерсти, а также головные уборы, обувь и аксессуары, выполненные из сырья животного и растительного происхождения*

***Ключевые слова:** экоматериалы, одежда народов Евразии, Российский этнографический музей*

***Abstract:** The article analyzes the features of the use of environmental materials in the clothing of the peoples of Eurasia on the example of the costume assemblages from the 19th — 20th centuries stored in the Russian Ethnographic Museum made of flax, hemp, cotton, silk, fur, wool, as well as hats, shoes and accessories made from raw materials of animal and plant origin.*

***Keywords:** Eco materials, clothes of the peoples of Eurasia, Russian Ethnographic Museum*

Выставка «В гармонии с природой», являющаяся продолжением проектов Российского этнографического музея посвященных теме «Антропология вещи», подготовлена в контексте XXV юбилейной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии» и представляет уникальные экспонаты, связанные с особенностями использования экологических материалов в культурах разных народов Евразии [1].

Выбор темы был обусловлен растущим в современном обществе интересом к проблемам экологии, а также тенденциями развития современной моды, в частности, набирающей популярность «экомоды». Философия экомоды предполагает отказ от бездумного потребительства, декларируя гармоничное сочетание эстетики и этики. Это и уважение к ручному труду, и разумное использование природных ресурсов, это и забота о здоровье человека, экологии планеты в целом. Данные постулаты не новы, ведь именно они были базовыми во всех системах жизнеобеспечения этнокультурных общностей, в том числе и у народов Евразии.

На выставке «В гармонии с природой» на примере экспонатов из собрания Российского этнографического музея представлена тема использования

натуральных материалов в создании традиционной одежды и изделий бытовой культуры у народов России в XIX–XX веке. Для получения целостного художественного образа были сформированы выставочные объекты, раскрывающие историю производства и бытования того или иного экологического материала. Научными сотрудниками-хранителями фондовых коллекций были выбраны для экспонирования комплексы костюмов с преобладанием льна, конопли, крапивы, хлопка, шелка, меха и шерсти. Кроме того, определены предметы одежды, головные уборы, обувь, сумки и украшения, выполненные из материалов животного (мех и шкуры животных, рыба чешуя, перо птицы, конский волос и др.) и растительного (дерево/древесина, береста, капо корень, лоза, солома) происхождения. В отдельном разделе выставки расположен инструментарий, используемый при изготовлении. Это часть узбекского станка *чарх-бача* для наматывания шелковых нитей, разнообразные веретёна, прялки и самопрялки, предметы для обработки конопли, скребки для выделки шкур, полный набор инструментов для изготовления деревянной обуви литовцев — *клумтес*.

Свыше двадцати костюмных комплексов разных этносов России, демонстрируемых на выставке, рассказали о том, насколько разнообразны были используемые материалы. Так, например, хорошо известные льняные ткани представлены в одежде русских, белорусов, латышей и литовцев; а значительно реже встречающиеся полотна из конопли — в костюме луговых марийцев. На выставке экспонировалась мужская повседневная одежда из хлопка, характерная для таджиков и узбеков. Особый интерес вызвал у посетителей корейский мужской костюм из такого редкого материала как крапивное полотно, дополненный шляпой из конского волоса и бамбука, а также сандалиями из пеньки и соломы.

Традиционные костюмы, в которых преобладали компоненты из шерсти, бытовали у народов, хозяйство которых было связано с овцеводством. Среди них — русские, белорусы, украинцы, народы Кавказа и Средней Азии. На выставке был показан костюмный комплекс второго года замужества молодой женщины из Рязанской губернии — «Шерстяная малина» и девичий праздничный костюм болгарки, мужская одежда карпатского пастуха и костюм с черкесской аварского горца.

Подлинным произведением народного творчества явился парадный мужской костюм казаха, состоявший из замшевых шаровар и халата, вышитых вручную шелковыми нитками, цена которого была сопоставима со стоимостью юрты.

Средняя Азия — один из регионов Евразии, где шелководство имело давние традиции. На выставке экспонировалась одежда зажиточной

узбечки из шелковых и полушелковых тканей, декорированных в технике резервированного крашения основы. Шелковые ткани местного производства использованы и в девичьем костюме азербайджанки. Покупные шелковые ткани украшали костюмы русских и татар. Так, в праздничном костюме молодой уральской казачки сочетаются шелковые и хлопчатобумажные фабричные ткани, а в шелковом платье молодой татарки чувствуется влияние стиля «модерн».

Основными занятиями народов Сибири и Дальнего Востока были оленеводство, охота, рыболовство, морской зверобойный промысел и скотоводство, а основным материалом для одежды этих народов служили различные виды шкур и меха. У таежных и тундровых жителей для изготовления одежды использовали шкуры промысловых животных: северного оленя, лося, нерпы, однако, предпочтение отдавалось оленьим шкурам, имеющим плотный густой ворс и хорошо сохраняющим тепло. Шкурки пушных зверей: песца, выдры, лисы, зайца, белки, россомахи и других шли на отделку одежды, а также на изготовление головных уборов.

Народы Приамурья и Сахалина создали своеобразную культуру обработки рыбьей кожи. Экспонируемый женский нанайский костюм состоял из халата наголенников и обуви. Летом носили головную накидку, защищавшую от комаров и мошки, а поверх нее — берестяную конусовидную шляпу с широкими полями для защиты от палящего солнца или дождя. Все узоры, украшавшие халат имели символическое значение и служили оберегом.

На выставке представлены уникальные халаты из птичьих шкурок и кишок морских животных. Так, из птичьих шкурок, кожи оленя и меха собаки выполнена женская одежда коряков, а из кишок морских животных, горла сивуча и подшейного волоса оленя сшит алеутский женский праздничный костюм.

Впервые после реставрации экспонировался корейский костюм, выполненный из соломы, травы и дерева. Такой костюм носили во время дождя мужчины и женщины. Он состоял из плаща, сшитого из расплющенной соломы, шляпы из рисовой соломы и долбленной деревянной обуви на высоких подставках. Плащ шили особым образом, из нескольких рядов соломы, находящихся друг на друга, благодаря чему вода стекала по поверхности плаща.

О сохранении и развитии техники плетения из бересты свидетельствует современный комплекс мужской одежды вепсов, предназначенный для сбора ягод или грибов лесу. В этом костюме сочетаются современ-

ные фольклорные (картуз, пиджак), традиционные (сапоги с высокими голенищами) и урбанизированные формы одежды (рубаша, штаны).

Отдельными группами представлены на выставке головные уборы, обувь и сумки, выполненные из разнообразных материалов растительного и животного происхождения, которые были характерны для многих народов Евразии.

Удивляют и поражают гармонией с природой представленные на выставке предметы из натуральных материалов, хранящиеся в собрании Российского этнографического музея, многие из которых экспонировались впервые.

Примечание

Авторский коллектив: Л. Г. Ганина, В. А. Баранова, М. Л. Засецкая, Н. М. Калашникова (куратор), И. А. Карапетова, Н. Ю. Кашпар, Л. В. Королькова, Е. Л. Кубель, Е. Л. Мадлевская, А. А. Михайлова, О. В. Мишурина, Л. Ф. Попова, Л. А. Сластикина, М. В. Федорова

Дизайн-проект: Д. К. Маевский. Координатор выставки: Е. И. Ушакова

Карапетова И. А., Федорова М. В.

Karapetova I., Fedorova M.

ПЛАТОК В КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ СИБИРИ

THE HEADSCARF IN THE CULTURE OF SIBERIAN PEOPLES

Аннотация: В статье рассматриваются традиции бытования платка в культурах народов Сибири. Приводится информация о способах его ношения, исследуется роль платка в обрядах жизненного цикла и культовой практике.

Ключевые слова: народы Сибири, платок, костюм, обряд, символика

Abstract: The article discusses the headscarf's traditions of existence in the Siberian people's cultures. Information is provided on the ways of wearing it, the role of the headscarf in the rituals of the cycle of life and cult practice.

Keywords: peoples of Siberia, headscarf, costume, ritual, symbolic

Платок в культуре народов Сибири занимал особое место. Он был важным элементом костюма, особенно женского. Его надевали на голову, повязывали на шею, носили на плечах, подвешивали в качестве поясного украшения одежды. Платок был желанным подарком, наделяясь высоким семиотическим статусом, являлся важным атрибутом в обрядах жизненного цикла и культовой практике.

У одних народов ношение платка было давней и устойчивой этнической традицией, связанной с обычаем покрывать голову куском ткани [1, с. 218; 2, с. 189; 3, с. 200, 203], у других — более поздним заимствованием, обусловленным межэтническими контактами. В качестве головного убора платков у многих народов Сибири получили широкое распространение с середины XIX века. Платки использовали покупные фабричного производства, домотканые, вязаные.

Способы ношения платков у народов Сибири были разнообразны. Как правило, платки складывали по диагонали, при этом концы могли завязывать на затылке, макушке, надо лбом, сбоку над ухом, под подбородком спереди или сзади на шее. Женщины у хантов манси часто платок накидывали на голову, опуская концы на грудь, спину или плечи. Также они носили платок в распуск, завязывая под подбородком за два соседних угла. У агинских бурят женщины, по традиции, не делали никаких узлов на головном платке. Один конец мог закрепляться за складкой платка на скулы или закладываться за отворот халата на уровне груди [4, с. 20].

У хакасов способ ношения платка маркировал статус женщины: обычно платок загибали на лбу вверх в виде высокого околыша, завязывая концы сзади. Вдовы в течение 40 дней после смерти мужа носили платок на левую сторону, подгибая его вниз [5, с. 181]. В традиции обских угров платок-шаль с бахромой являлся женским символом; женщина, согласно фольклорным текстам, смотрела на мир «сквозь бахрому платка» [6, с. 101; 7, с. 190; 8, с. 117]. Традиция ношения платка у хантов и манси была связана, в том числе, и с обычаем «избегания» — замужняя женщина должна была прятать лицо от старших родственников мужа, посторонних мужчин. Считалось, что нарушение этого обычая может привести к несчастью в семье.

Платок народы Сибири носили не только как самостоятельный головной убор, но и надевали под шапку или поверх нее. Обычно платок в сочетании с головным убором носили в холодное время года. У хакасов ношение платка под шапкой было обязательной традицией.

Бурятские замужние женщины накидывали платок на плечи, используя его вместо безрукавки — обязательного элемента женского костюма. По одной из гипотез, женская безрукавка у тюрко-монгольских народов Сибири, в том числе у бурят, символизировала оперение лебедя, культ которого был связан с тотемическими представлениями о происхождении от небесной девы-лебедя [9, с. 36–52]. Вероятно, накинутый на плечи платок, заменяющий безрукавку, наделялся тем же символическим значением. Наиболее ярко сходство с оперением лебедя имели белые платки-шали с длинной бахромой, которые широко использовались в женском костюме бурят в качестве накидки на плечи или головного убора.

У народов Сибири платок наделялся особой сакральной значимостью, так как он контактировал с волосами, в которых, по традиционным представлениям, была сосредоточена жизненная сила женщины. Платок воспринимался и как оберег, это его значение усиливали бахрома и бисерные подвески с колокольчиками, которые пришивали к углам платка ханты и манси; тувинки с этой же целью обшивали покупные платки кантом *хаиш* [10, с. 263].

У некоторых народов Сибири платок носили и мужчины. У кетов и эвенков его повязывали в свернутом виде наподобие «банданы». Хантыйские и селькупские мужчины летом завязывали головной платок под подбородком или носили в роспуск, а зимой — надевали под капюшон малицы. Согласно исследованию Б. Ц. Батомункина, у хори-бурят ношение мужчинами белого платка было исконной традицией,

утраченной к середине XIX века [11, с. 10–17]. Им оборачивали голову в виде чалмы. Как отмечает автор, «эта старинная традиция сохранилась до сих пор у южной части хоринцев (шэнэбарга), которая была отрезана от основного народа при установлении государственной границы в 1727 году. Они оборачивают голову белой тонкой тканью длиной около 3 метров, шириной 14 см.» [12, с. 12]. По сведениям Б. Ц. Батомункина, в годы массовых репрессий арестованные хори-буряты покрывали свои головы белым платком, тем самым подчеркивая свою принадлежность к традициям предков [13, с. 10, 11].

Мужчины у многих сибирских народов носили платок на шее. У хантов считалось, что шейный платок приносит счастье [14, с. 218].

Платок являлся непременным атрибутом обрядов перехода: родильного, свадебного и погребального. У хакасов в случае трудных родов роженицу подпоясывали платком, поскольку считалось, что это должно принести женщине облегчение и ускорить процесс разрешения от бремени [15, с. 176]. У манси при переносе новорожденного ребенка из специального родильного дома в жилой, его накрывали платком, который, как считалось, охранял младенца от воздействия злых духов [16, с. 180].

В свадебном обряде у народов Южной Сибири платки подносили во время церемонии взаимного одаривания сторон жениха и невесты. Буряты к женской безрукавке новобрачной обязательно подвешивали платочек, который назывался «одеяние безрукавки» (уужын умэдхэл); жениху сторона невесты обычно дарила шелковый платок, который он носил за поясом [17, с. 129–130]. Свой платок, в знак согласия на замужество, дарили женихам хакасские девушки [18, с. 349]. Такой подарок свидетельствовал о доброй воле и взаимности. Во время свадебного ритуала поклонения солнцу жениха и невесту ставили на потник, а их головы накрывали одним шелковым платком [19, с. 180].

Буряты и тувинцы лицо невесты, отъезжающей в дом жениха, закрывали накидкой или платком с прорезью для глаз. У бурят после свадьбы эти обрядовые предметы одежды хранились в сундуке и использовались только после смерти женщины: покойную наряжали в свадебное платье, а поверх него обворачивали платком. Платок использовался в погребальной обрядности также у хакасов, хантов и манси: женщин было принято обязательно хоронить в платке. У хакасов он был непременным предметом, который помещали в гроб умершей женщине [20, с. 180–181].

Платок являлся важным атрибутом в культовой практике народов Сибири. Его надевали на антропоморфные и зооморфные изображения духов; многие обряды сопровождалась обмахиванием платком с целью

сакрального очищения. Платки служили подношением духам-охранителям и хозяевам местности; их оставляли на священных местах, подвязывали к ветвям деревьев, шаманским атрибутам. У эвенков-манегров головные платки с нашитыми на них деревянными изображениями духов-помощников служили промысловыми и лечебными амулетами. Многие народы хранили культовые атрибуты, заворачивая в платок.

Платок играл важную роль в медвежьем празднике обских угров. Медведь занимал особое место в их системе верований и культовой практике. Он считался сыном верховного божества, предком человека, священным зверем, влиявшим на удачу в промыслах. В честь убитого медведя проводили праздник, важная роль в обрядах которого отводилась платку. Им обмахивали помещение, накрывали голову и шкуру медведицы во время праздника. Мужчины, исполнявшие священные танцы духов, обвязывали платками шею, локти, кисти рук, а женщины должны были платком — шалью полностью закрывать лицо и голову, что подчеркивало «высокий семиотический статус платка в обряде» [21, с. 120].

У народов, исповедующих буддизм (бурят, тувинцев и калмыков) широкое распространение имел обычай поднесения хадака — ритуального шелкового платка или шарфа. Его подносили гостям, уважаемым людям, ламам — буддийским священнослужителям, и шаманам в знак почтения, благопожелания, приветствия. Хадаки использовали для ритуальных подношений статуям буддийских божеств, подвешивали к буддийским атрибутам, дверям храмов.

Примечания

1. Лукина, Н. В. Формирование материальной культуры хантов: (Восточная группа) / Н. В. Лукина. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1985. — 365 с.
2. Федорова, Е. Г. Историко-этнографические очерки материальной культуры манси / Е. Г. Федорова. — Санкт-Петербург: РАН, 1994. — 288 с.
3. Галданова, Г. Р. Свадебная и погребально-поминальная обрядность: социальные и мировоззренческие аспекты / Г. Р. Галданова // Обряды в традиционной культуре бурят. — Москва: Вост. лит., 2002. — 220 с.; С. 110–156.
4. Батомункин, Б. Ц. О традиционном женском головном уборе — платке агинских бурят / Б. Ц. Батомункин // Вестник общественного клуба агинских краеведов. — Улан-Удэ: БГУ. — 2018. — Вып. № 5. — 176 с.; С. 17–23.
5. Бурнаков, В. А. Ткань в ритуальной практике хакасов / В. А. Бурнаков // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История. Филология. — Новосибирск: НГУ, 2012. — Т. 11, № 5. — С. 175–186.
6. Чернецов, В. Н. Вогульские сказки / В. Н. Чернецов // Сборник фольклора народа манси (вогулов). — Ленинград: Гослитиздат, тип. им. Лоханкова, 1935. — 141 с.

7. Федорова, Е. Г. Указ. соч.
8. Рындина, О. М. Платок в картине мира манси / О. М. Рындина // Вестник Томского государственного университета. История. — 2020. — № 68. — С. 116–121. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/platok-v-kartine-mira-mansi> (дата обращения: 13.05.2022).
9. Дугаров, Д. С. Орнитозооморфная символика женского костюма некоторых тюрко-монгольских народов / Д. С. Дугаров // Материальная и духовная культура калмыков. — Элиста: Калм. НИИ истории, филологии и экономики, 1983. — 146 с.; С. 36–52.
10. Дьяконова, В. П. Материалы по одежде тувинцев / В. П. Дьяконова // Труды тувинской комплексной археолого-этнографической экспедиции 1957–1958 гг. — Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1960. — Т. 1. — 317 с.; С. 238–266.
11. Батомункин, Б. Ц. Белый платок — случайность или неизвестная страница в истории агинских бурят / Б. Ц. Батомункин // Вестник общественного клуба агинских краеведов. — Улан-Удэ: БГУ, 2018. — Вып. № 5. — 176 с.; С. 10–17.
12. Батомункин, Б. Ц. Белый платок ...
13. Батомункин, Б. Ц. Белый платок ...
14. Лукина, Н. В. Указ. соч.
15. Бурнаков, В. А. Указ. соч.
16. Рындина, О. М. Указ. соч.
17. Галданова, Г. Р. Указ. соч.
18. Катанов, Н. Ф. Наречия урянхайцев (сойотов), абаканских татар и карагасов: Образцы народной литературы тюркских племен, изданные В. В. Радловым / Н. Ф. Катанов. — Санкт-Петербург, 1907. — Т. 9. — 640 с.
19. Бурнаков, В. А. Указ. соч.
20. Бурнаков, В. А. Указ. соч.
21. Рындина, О. М. Указ. соч.

УДК 391.1:069.5:392.51:394.2 (=161.1)

Клыгина И. С.

Klygina I.

ПРАЗДНИЧНАЯ И СВАДЕБНЫЕ ТРАДИЦИОННЫЕ МУЖСКИЕ РУБАХИ ТВЕРСКОЙ ГУБЕРНИИ В СОБРАНИИ СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

MEN»S TRADITIONAL FESTIVE AND WEDDING SHIRTS OF THE TVER PROVINCE IN SERGIEV POSAD MUSEUM-PRESERVE COLLECTION

***Аннотация:** Тверские мужские рубахи в собрании музея дают наглядное представление, как об устойчивости традиции в изготовлении данного предмета одежды, так, и о самобытном восприятии городских модных тенденций.*

***Ключевые слова:** музейная коллекция, традиционная мужская рубаха, конструктивный строй, влияние городской культуры, вариативность украшения*

***Abstract:** The museum collection of Tver men»s festive and wedding shirts gives a visual representation of both the stability of the tradition for manufacturing this garment, and the original perception of urban fashion trends.*

***Keywords:** museum collection, men»s traditional shirt, constructive structure, the influence of urban culture, variability of decoration*

В Сергиево-Посадском музее-заповеднике (СПМЗ) хранится небольшая коллекция из восьми традиционных мужских рубах Тверской губернии, которая сложилась в результате общего процесса формирования художественных текстильных коллекций. В настоящей работе предпринята попытка введения в научный оборот и определения в качестве источника, отражающего взаимодействие крестьянской и городской культуры трех рубах, которые по своему функциональному назначению относятся к праздничной и свадебной одежде, имеют близкую географию бытования и датируются концом XIX в.

Рассматриваемые памятники поступили в собрание музея в результате полевых сборов 1959–1961 гг., проводимых на территории Калининской области искусствоведом, сотрудником народного отдела музея Л. Э. Калмыковой (1918–2005).

Мужские рубахи Тверской губернии из музейной коллекции бытовали в Новоторжском и Вышневолоцком уездах, т. е. в ее центральной части, через которую проходили основные транспортные пути, соединяющие

Москву и Санкт-Петербург. Деревни и села, расположенные вблизи городов, довольно быстро впитывали столичную культуру, что особенно проявлялось в одежде. Мужские рубахи являются свидетельством подобного влияния. Праздничное или обрядовое назначение предмета определяло стремление подчеркнуть социальный статус владельца, который отчасти заключался в возможности приобрести фабричные ткани и готовые цветные нити для вышивки. При этом характер кроя устойчиво сохранял традиционную основу. Яркими акцентами становились элементы модного декора — вышивки с использованием готовых печатных рисунков [1], которые, несмотря на активное влияние модных тенденции, занимали на рубахе четко установленные традицией места расположения — ворот, нагрудный разрез и манжеты рукавов.

Одна из рубах, бытовавшая в Новоторжском уезде, выполнена из тонкого малинового кашемира и зафиксирована в документах как праздничная (инв. Т-5146), две другие, белые хлопчатобумажные рубахи из Вышневолоцкого и Новоторожского уездов, атрибутированы как свадебные (инв. Т-5173, Т-6360). По конструкции рассматриваемые предметы в целом идентичны — туникообразного кроя с боковыми клиньями. На свадебных рубахах клиновидные вставки в нижней части довольно широкие (41 и 58 см), что значительно увеличивает охват по подолу. В праздничной кашемировой рубахе клинья намного уже (17 см), что, возможно, обусловлено экономией ткани из-за ее более высокой стоимости.

Особой доминантой всех трех рубах являются широкие пышные рукава (до 78 см в обхвате), собранные по плечу и под манжеты декоративными сборками. Безусловно, подобный крой можно отнести к влиянию городской моды. Увеличить рукав позволяла ширина фабричной ткани, которая была гораздо больше домотканого полотна [2]. При этом в основе кроя детали рукава сохранилась традиционная форма прямоугольника, дополненная маленькой квадратной ластовицей.

На белых свадебных рубахах декоративные сборки по линии плеча и запястья выполнены вручную и на одном из образцов искусно дополнены вышивкой поверх сборок геометрическим орнаментом красными нитями. Высокий уровень исполнения позволяет говорить о применении устоявшейся традиционной техники украшения одежды. В отличие от свадебных, рукава праздничной кашемировой рубахи собраны в произвольные редкие складки, которые закреплены машинным швом на «городской манер» и не отличаются высоким уровнем исполнения.

Нагрудный разрез всех трех рубах имеет разный конструктивный строй. На свадебной рубахе Вышневолоцкого уезда он расположен

по центру и закрыт широкой накладной вышитой планкой. По краю горловины и до середины планки пришит воротник-стойка, который застегивается по центру на две пуговицы, а свободный угол планки фиксируется слева при помощи пуговицы у основания ворота. В данном случае наблюдается сохранение архаичной традиции центрального расположения нагрудного разреза и особый конструктивный подход к созданию модных для своего времени деталей.

Свадебная рубаха Новоторжского уезда по типу нагрудного разреза относится к косовороткам. Она имеет левосторонний разрез, закрытый широкой вышитой планкой. По краю горловины пришит воротник-стойка, который застегивается вместе с планкой по левой стороне. Подобный вид рубахи широко бытовал в конце XIX — первой трети XX века в разных регионах страны — Московской [3, с. 11], Новгородской, Санкт-Петербургской, Смоленской, Калужской губерниях [4, с. 144–147, 150–155].

В праздничной кашемировой рубахе Новоторжского уезда нагрудный разрез выполнен по диагонали справа налево и оформлен неширокой планкой, которая застегивается в своей центральной части на пуговицу. Завершением ворота служит воротник-стойка с застежкой. Такие рубахи так же относятся к одному из видов косовороток, которые бытовали по большей части в южных регионах — Смоленской, Орловской губерниях [4, с. 175–181]. Единичные подобные образцы были зафиксированы в Вологодской губернии [4, с. 174]. Их появление в крестьянской среде датируется исследователями началом XX века. Следовательно, имеющийся образец из коллекции СПМЗ сдвигает хронологическую границу на конец XIX в.

Отдельно следует остановиться на богатом украшении мужских рубах, отличающихся своим высоким техническим и художественным решением, при этом на каждой из рубах отмечено повторение орнаментальных вышитых мотивов на манжетах, нагрудной части и воротнике.

В свадебной рубахе Вышневолоцкого уезда все вышеупомянутые детали украшены вышивкой хлопчатобумажными нитями красного цвета счетными гладьевыми швами с черной обводкой в виде сетчатого орнамента из восьмиконечных звезд. Подобный способ украшения бытовал в соседних Новгородской [5, с. 282] и Санкт-Петербургской [4, с. 145] губерниях.

Орнаментация деталей свадебной рубахи Новоторжского уезда решена в технике счетной вышивки крестом черными и красными нитями в т. н. «брокеровском» стиле, что, безусловно, подчеркивает влияние городской моды.

Характерной особенностью свадебных рубах является то, что расшитая нагрудная планка представляет собой самостоятельную декоративную деталь. Подтверждением тому, что аналогичные элементы рубахи выполнялись заранее, служит образец вышитой нагрудной планки из коллекции СПМЗ (инв. Т-5329), бытовавший в Новоторжском уезде в 1920-е годы. Он представляет собой прямоугольный фрагмент белой хлопчатобумажной ткани, плотно заполненный диагональными рядами счетной вышивки из небольших восьмиконечных звезд красного и черного цветов, между которыми проходят ряды желтых звезд-«крестиков». По аналогии, можно предположить, что деталь была выполнена для свадебной рубахи.

Декор кашемировой праздничной рубахи решен особым образом с использованием техники свободного тамбурного шва разноцветными шелковыми нитями. Пышные гирлянды растительных мотивов заполняют манжеты, воротник-стойку, планку разреза и нагрудную часть. При этом косой нагрудный разрез настолько органично включен в вышитое поле, что создается обманчивое впечатление о конструктивном строе рубахи — вышивка имитирует широкую прямоугольную планку. Дополнительной декоративной деталью рубахи является небольшой накладной карман с левой стороны груди, расшитый тамбуром. Карманы широко вошли в моду в начале XX века и, по мнению исследователей, могли использоваться для карманных часов [4, с. 39] или платка [6, с. 166]. Однако хорошее состояние сохранности кармана кашемировой рубахи говорит о том, что он выполнял чисто декоративную функцию.

Важной частью любой традиционной рубахи являлась подоплека. Во всех рассматриваемых образцах она имеет туникообразный крой и дублирует центральную часть рубахи. В двух случаях подоплека выполнена из фабричной ткани, в одном из тонкого домотканого холста.

Таким образом, праздничная и свадебные мужские рубахи Тверской губернии из собрания СПМЗ отличаются как устойчивостью традиционных элементов кроя и декора, так и самобытным проявлением влияния городской моды.

Примечания

1. Это и знаменитые «брокаровские» схемы для вышивки, которые печатались на упаковках туалетного мыла, и опубликованные в модных журналах схемы для вышивки крестом или тамбуром.
2. Средняя ширина домотканого полотна в Тверской губернии так же, как и во многих других центральных регионах, за исключением юга, составляла около 40 см. Это было обусловлено размерами домашних ткацких станков.

■ МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

3. Арсеньева, Е. В. Центр европейской части России: крестьянская одежда населения Европейской России (XIX — начало XX в.) / Е. В. Арсеньева. — Москва: Советская Россия, 1971. — С. 7–37.
4. Косоворотка / авт.-сост. Е. Мадлевская. — Москва: Бослен, 2020. — 256 с.
5. Васильев, М. И., Васильева С. Л. Новгородский традиционный костюм / М. И. Васильев, С. Л. Васильева. — Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2010. — 352 с.
6. Калмыкова, Л. Э. Народное искусство Тверской земли / Л. Э. Калмыкова. — Тверь, 1995. — 384 с.

Крестовская Н. О.
Krestovskaya N.

НИЖЕГОРОДСКИЕ ШУГАЙ И ХОЛОДНИК ИЗ СОБРАНИЯ БЫВШЕГО МУЗЕЯ УЧИЛИЩА А. Л. ШТИГЛИЦА

SHUGAI AND KHOLODNIK – NIZHNY NOVGOROD WOMEN'S FESTIV COSTUME FROM OF THE FORMER MUSEUM OF THE BARON STEIGLITZ SCHOOL

***Аннотация:** В статье дан анализ, как женская зимняя парчовая одежда шугай Нижегородской губернии 1840-х гг. была перешита в летнюю одежду «холодник» 1860-х гг.*

***Ключевые слова:** шугай, холодник, телогрея, народный костюм, сарафан, праздничный нижегородский костюм*

***Abstract:** Article is devoted to the analysis of how the women's brocade winter clothing shugai of Nizhny Novgorod province from the 1840's has been sewn into the summer clothing «kholodnik» in the 1860's.*

***Keywords:** Nizhny Novgorod province folk costume, sarafan, «kholodnik», shugai, telogreja*

В собрании отдела прикладного искусства Русского музея хранится парчовый холодник. С таким названием в 1889 году Музей Центрально-го училища технического рисования барона А. Л. Штиглица приобрел парчовый женский наряд, входивший в коллекцию русской народной одежды из 35 экспонатов, у хорошо известного в то время фотографа Ивана Федоровича Барщевского. В том же году музей закупил ещё костюмы у нижегородской купчихи Александры Прядиловой. В её собрании было несколько парчовых зимних кофт на ватной подкладке, которые в инвентарной книге Музея Штиглица записаны как холодники.

Что же за одежда обозначена таким названием? Писатель П. И. Мельников (Андрей Печерский) — знаток быта поволжских старообрядцев в книге «В лесах» так описал важную для своих героев сцену: местный сельский священник, живущий в бедности старается получить у богатого крестьянина старообрядца взятку. Не получив ранее с него 500 рублей, требует купить на ярмарке в Городце своей жене богатый наряд: «Купи моей матушке попадье гарнитуровый (плотный шелк репсового переплетения) сарафан да парчовый холодник». Крестьянин был оскорблён

такой наглостью: «Не жирно ли будет? Да и твоей ли чумазой попадье в шелках ходить?» [4, с. 495]. Мельников-Печерский рассказывал о жизни крестьян 1860-х годов Семёновского уезда Нижегородской губернии. Что конкретно автор имел ввиду под этим термином остаётся неясным, одно понятно, что эта крестьянская одежда была самой дорогой.

П. И. Савваитов в своём исследовании о старинной русской одежде [6] приводит описание наряда царевны Феодосии Алексеевны (1662–1713). Холодник — летняя распашная одежда брусничного цвета переливчатого шелка на подкладке из красного атласа, украшенная серебряным кружевом, с 17 небольшими серебряными позолоченными пуговицами [6, с. 160].

В настоящее время музейные сотрудники придерживаются терминологии, принятой в изданиях по этнографии, для определения одежды для зимы на ватной подкладке — шугай, схожей по крою одежды на подкладке без утепления — холодник [7, с. 337, 376].

Рассмотрим шугай из коллекции Прядиловой [1, с. 36, 37 ил. 37, 39]. Сшит из голубой атласной парчи. Серебристой нитью выткан узор в виде изогнутых вертикальных веток с крупными цветами, гроздьями с ягодами и мелкими листиками. Ткань такого плана была характерной продукцией коломенских фабрик Левиных 1820–30-х годах. Шугай сшит примерно в 1840-е годы, его покрой сложился, вероятно, под влиянием городского костюма, когда в моду вошли очень объёмные рукава — буфы («жиги»), со спущенным плечом, зауженные к запястью. Шугай — на ватной подкладке, передние полки сильно скошены к застежке, образуют трапециевидный силуэт, рассчитанный на широкую юбку. Спина отрезная с двумя полукруглыми выточками в направлении середины рукавов. На спине боры — туго стянутые валики. Широкий круглый отложной воротник. Шов спинки и сборок прикрыт полосой с частыми круглыми «пуговицами». По краю воротника, застежки, рукавам и подолу нашита серебристая бахрома. Такой тип шугая в Нижегородской губернии шили в 1840-е годы профессиональные мастера из различных плотных тканей: шелка, бархата. Портняжный промысел в Нижегородской губернии был широко развит. Во второй половине XIX в. существовали целые сёла, специализировавшиеся на пошиве определённого вида одежды. Лучшие портные жили в селах Ардатовского уезда [2, с. 19; 5, с. 239–251].

В музейных коллекциях сохранилось много экземпляров женской одежды, подобной шугаю от Прядиловой (ГРМ, РЭМ, ГИМ и многие другие). По свидетельству сотрудников музеев Нижнего Новгорода и Городца, в документах поступления аналогичным теплым кофтам

дано название телогреи, одежде без теплого подклада — холодники. О названии телогрея Савваитов писал: «Женская одежда с длинными суживающимися рукавами, покроем похожая на сарафан, на который и надевалась» [6, с. 151]. Шилась из шелковых тканей, холодная — на шелковой подкладке, теплая — на меховой. Делалась с проймами и без пройм. Украшалась кружевом или позументом, застёгивалась на пуговицы от 14 до 24. С телогреей имеет сходство душегрея, которая делалась без пройм. «В некоторых местах Вологодской губернии шьются ныне телогреи большей частью парчовые, на душегреи употребляется штоф» [6, с. 151–152].

Автор недавнего исследования о письменных и изобразительных источниках по истории русского костюма XI–XVII веков А. Э. Жабрева приводит уточнение названию холодник: вероятно, летняя разновидность телогреи [8, с. 404].

Рассмотрим холодник из собрания И. Ф. Барщевского. Он на подкладке из синего холста со следами швов от предыдущего изделия, шит из атласной парчи лилового цвета, вероятно, тоже коломенской фабрики Левиных середины 1820-х гг. Рисунок узора, образованный серебряной нитью, очень похож на шугай Прядиловой, небольшая разница в изображении крупных цветов. Крой спинки такой же, как у шугая. Вместо валиков на спине заложены встречные складки. Вырез горловины треугольной формы. О традиционном шугае напоминают украшение серебряной бахромой по подолу, рукавам и серебряный позумент по краю застежки и горловины. Можно предположить, что холодник был перешит по новой моде в начале 1860-х гг. Его облик оставался нарядным, но стал более строгим. К 1851 г. уже не было сведений о производстве парчовых тканей Левиными [3].

К 1880-м гг. в Нижнем Новгороде сложился рынок антикварных предметов, о котором в своих воспоминаниях занимательно рассказывал П. И. Щукин [9]. В лавках в Ярославском ряду ютились старьевщики. Здесь можно было купить и продать шелковые сарафаны, парчовые душегрейки, серебро, золотые вещи, жемчуг, бриллианты... Щукин был хорошо знаком с двумя торговцами из Городца — П. С. Кузнецовым и М. А. Косаревым: «Немало я перекупил у этих городецких крестьян деревянных предметов крестьянского быта, сарафанов, кокошников, церковной утвари, священнических облачений»... [9, с. 218–219].

Рассмотренные экспонаты Русского музея могли быть приобретены коллекционерами на ярмарке в Нижнем Новгороде. Интересно соп-

ставить, как роскошный традиционный наряд менялся в соответствии со сменой стиля и бытового уклада в XIX веке.

Примечания

1. Во всех ты душенька нарядах хороша: традиционный праздничный костюм XVIII–XX веков / авторы вст. ст. Н. И. Ковалева, Н. О. Крестовская, М. А. Сорокина. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2015. — 216 с.
2. Климова, Н. Т. Народная вышивка Горьковской области: рассказы о народном искусстве / Н. Т. Климова. — Горький: Волго-вятское книжное издательство, 1983. — 189 с.
3. Ковалева, Н. И. Проблемы изучения парчовых платков и головных покрывал подмосковных фабрик Левиных / Н. И. Ковалева // Вестник СПбГУПТД. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. — СПб: СПбГУТД, 2018. — № 2. — С. 52–60.
4. Мельников, П. И. (Андрей Печерский). В лесах: в 2 кн. Кн. 2 / П. И. Мельников. — Москва: Художественная литература, 1977. — 557 с.
5. Нижегородский сборник. — Нижний Новгород, 1889. — Т. 8. — С. 239–251.
6. Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора, в азбучном порядке расположенное Павла Савваитова. — СПб, 1896.
7. Русский традиционный костюм: иллюстрированная энциклопедия / авт.-сост.: Н. Соснина, И. Шангина. — Санкт-Петербург: Искусство — СПб, 1999. — С. 337, 376.
8. Жабрева, А. Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XI–XVII вв. / А. Э. Жабрева. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2016. — 479 с.
9. Щукин, П. И. Воспоминания: из истории меценатства России / П. И. Щукин. — М., 1997. — 320 с.

УДК 391.4 (575.172)

Кубель Е. Л.

Kubel Elena L.

ГОЛОВНЫЕ ХАЛАТООБРАЗНЫЕ НАКИДКИ КАРАКАЛПАЧЕК (ПО МАТЕРИАЛАМ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ)

KARAKALPAK WOMEN»S HEADDRESSES (BY THE MATERIALS FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPY)

Аннотация: в статье анализируется корпус памятников из собрания Российского этнографического музея — головные халатообразные накидки каракалпачек жегде. Памятники разделены на две группы в соответствии с возрастной стратификацией. Рассмотрены особенности кроя и декора внутри каждой группы памятников.

Ключевые слова: Российский этнографический музей, каракалпаки, одежда, головные халатообразные накидки жегде

Abstract: The article analyzes the corpus of monuments from the collection of the Russian Ethnographic Museum, the robe-like headdress cape of the Karakalpak, Zhegde.. The monuments are divided into two groups according to age stratification. The features of the cut and decoration within each age group of monuments are considered.

Keywords: Russian Ethnographic Museum, Karakalpaks, clothes, robe-like headdress zhegde

Традиционный комплекс каракалпакского женского костюма конца XIX — начала XX вв. включал головные халатообразные накидки *жегде*, которые носили поверх головного убора при выходе на улицу. *Жегде* представлял собой распашной халат без подкладки с длинными ложными рукавами. Он спускался с головного убора до колен, закрывая спину и плечи. Женщины придерживали руками полы, соединяя их под подбородком и закрывая таким образом грудь. Манера ношения накидки менялась в зависимости от времени года. В теплую погоду *жегде* носили нараспашку, скрепляя рукава на спине завязками или застежками. В холодное время — перекрещенные под подбородком рукава завязывали сзади [3, с. 127].

Исследователи указывают, что накидка *жегде* была обязательной в костюме каракалпачки примерно с пятнадцатилетнего возраста (ее надевали до замужества) и до конца жизни [2, с. 170]. Цвет ткани и отделка накидки отличались в разных возрастных группах. *Жегде* молодых

женщин *кызыл жегде* (красное *жегде*) шили из цветных материалов преимущественно бордово-красного цвета в узкую белую полосу. *Жегде* пожилых женщин *ак жегде* (белое *жегде*) шили из ткани белого цвета.

В каракалпакских коллекциях Российского этнографического музея (РЭМ) представлено 13 памятников (8 — накидки молодых женщин, 5 — накидки пожилых женщин и одна вышитая орнаментальная полоса — ворот и полы накидки молодой женщины), собранных в разное время. Все предметы датируются концом XIX — началом XX века.

Накидки *жегде* — туникообразного покроя, без подкладки, с ложными рукавами, пятиугольной ластовицей, с пришитым воротником шалевидной формы или в виде прямой полосы. В коллекции имеются два экземпляра без воротников: *кызыл жегде* [РЭМ, кол. 7403–15] и *ак жегде* [РЭМ, кол. 8762–23 843].

Жегде молодой женщины [РЭМ, кол. 7128–111], сшито из красной шелковой лощеной ткани в узкую белую полосу. Рукава, сужающиеся к запястью, вшиты в прямую пройму. На запястьях нашиты небольшие ромбы из красного сукна, к которым крепились завязки (на памятнике отсутствующие) для соединения рукавов вместе. Швы выше боковых разрезов на подоле украшены плетеной тесьмой с геометрическим рисунком и аппликацией из красного и черного сукна (ромбы, треугольники). Пятиугольная ластовица, ориентированная вершиной вверх, богато декорирована по краю двойной шелковой тесьмой красного цвета, ручной вышивкой с геометрическими мотивами желтыми и зелеными нитями и красной и зеленой бахромой по нижнему краю. Особенно тщательно декорирован ворот и верхняя часть бортов *жегде*: полосой из красного и черного сукна, расширяющейся к вороту, отделанной сдвоенной шелковой красной тесьмой, вышитой ступенчатыми ромбами белого и желтого цветов. Красная и черная полосы вышиты разноцветными нитями (белыми, желтыми, черными, зелеными) тамбурным швом. Орнамент растительно-геометрический. Другая накидка молодой женщины *кызыл жегде* из собрания музея интересна тем, что в ее художественном оформлении присутствует сетка «вафли» с помпонами [РЭМ, кол. 12 821–1]. Эта накидка сшита на руках из кустарной полушелковой красно-бордовой в узкую белую полосу лощеной ткани *алоча*. С изнанки она обшита по воротнику, полам и подолу полосой бело-зелено-бордово-желтого полушелкового *адраса* с узором *абр*. Из такой же ткани выполнены пятиугольные ластовицы, которые ярким пятном выделяются на общем красном фоне ткани этого вида одежды. Боковины под ластовицами приспособлены красными, белыми, жёлтыми, зелеными

шелковыми нитями сеточкой в виде треугольника с ромбовидными ячейками («вафли»), с помпончиками из этих же шелковых ниток по краям. Воротник накидки состоит из двух вышитых тамбурным швом полос: красного сукна и черной плотной хлопчатобумажной ткани, разделенной полосой с чередующимися голубыми и бордовыми отрезкам, вышитыми швом двойной тамбур. Орнамент красной полосы: ряд расположенных зеркально (со сдвигом на полфигуры) фигур голубого, желтого и бело-черного цветов из сомкнутых в ряд треугольников, на вершине среднего расположена древовидная фигура с парой завитков (или прямых отростков) посередине. Орнамент черной полосы: чередующиеся парные фигуры «рога барана» бежевого и бордового цвета с восьмилучевыми фигурами таких же цветов между ними. По внутреннему краю красной полосы проходит линия, выполненная швом «назад иголку» голубыми нитками. Воротник по краю дополнительно окантован плетеной тесьмой *жик* из красных и бордовых нитей. На расстоянии 20 см от края рукавов бежевыми хлопчатобумажными нитями нашит треугольник из розового сукна, к вершине которого пришит шнурок (для соединения рукавов вместе). Декор *жегде*, кроме вышивки, мог дополняться серебряными бляшками с тисненым растительным узором, нашитыми в ряд на уровне груди [РЭМ, кол. 7128–110].

Сотрудник РЭМ, этнограф А. С. Морозова, ссылаясь на своих информантов, отмечала динамику изменения длины накидок с конца XIX в. по 1920-е годы: «По рассказам старух, в старое время *джегде* из красной полосатой маты шились длинные, почти до земли; манера шить короткие *джегде* появилась будто бы в течение последних нескольких десятилетий» [2, с. 128].

Ак жегде (белые *жегде*) из собрания музея сшиты по большей части из белой ткани кустарного производства *боз* и в той или иной степени украшены разноцветной вышивкой. Принадлежность белых накидок костюму женщин старшей возрастной страты, по-видимому, довольно позднее (с исторической точки зрения) явление. Об этом вполне убедительно свидетельствуют материалы Н. П. Лобачевой, выделившей в традиционном костюме каракалпаков начала XX века наиболее старинные виды одежды — *кок-койлек* (синее платье невесты), *ак жегде* (белое *жегде*) и *ак кимешек* (белый *кимешек*), которые в это время входили в разновозрастные комплексы. Исследователь утверждала, что «обильная вышивка крестом цветным шелком с преобладанием красной нити, особенно на *ак жегде*, как и на *кок-койлек*, которое и в начале XX века было принадлежностью костюма молодой женщины, позволяют говорить,

что это был комплекс одежды молодых женщин» [1, с. 22]. По сведениям А. С. Морозовой у узбеков северного Хорезма и Каракалпакии в 1920-е годы встречались белые накидки, украшенные не только красным *джи-яком*, но и обильной вышивкой, которая располагалась на спине, груди и рукавах. При этом она обращала внимание, что за все время работы в Каракалпакии ей не удалось увидеть на пожилой женщине *ак жегде*, декорированной таким образом. «Белые *джегде*, встречающиеся на старухах, были совершенно без отделки» [3, с. 127].

В 1920-х годах, по-видимому, еще продолжался процесс перехода *ак-жегде* из комплекса костюма одной возрастной группы (молодой) в другую возрастную группу (пожилых). Так, одна из белых накидок в собрании музея в коллекционной описи (составленной со слов собирателя А. Л. Мелкова в 1929 г.) обозначена как «*жегде* — женское платье, надевается молодыми женщинами, иногда девушками в накидку поверх головного убора» [РЭМ, кол. 5111–36]. Накидка туникообразного покроя сшита из белой ткани *боз* местного производства. Полы, концы рукавов, подол, невысокие разрезы по бокам обшиты шелковой плетеной тесьмой красного цвета. Разрезы декорированы парой равнобедренных треугольников из красной и черной ткани, обращенных вершинами друг к другу. Концы рукавов маркированы узкими полосами черной хлопчатобумажной материи. Ярким красочным пятном выделяется декоративное оформление части накидки, обрамляющее лицо женщины: ворот и верхняя часть бортов из трех вышитых полос. Широкой из ткани *боз* и более узких из красного сукна и черного бархата. Белая полоса украшена геометрическим орнаментом (половины ступенчатых ромбов *айыл нагыз*, варианты *шилауш*), выполненным счетным крестом шелковыми нитями. Красная и черная полосы вышиты тамбурным швом узорами «парные рога» и «знак бесконечности». Изысканность декора накидки выражена также в оформлении стана и рукавов, украшенных геометрическим узором, выполненными красными шелковыми нитями швом крест. На полотнищах орнамент располагается в композиции «елочка», на рукавах — по ромбовидной сетке. Расположение линий вышивки по ромбовидной сетке (на стане изделия) можно увидеть на другой *жегде* из собрания [РЭМ, кол. 8762–22 779]. В этом случае обильный вышитый декор дополняется крупными вихревыми розетками, вписанными в ромбы. Более скромный вариант украшения представлен линиями вышивки, располагающимися только по швам [РЭМ, кол. 7128–115], на рукавах и на полочках около лица [РЭМ, кол. 8762–23 843].

К концу 1920-х годов накидка *жегде* в повседневном костюме повсеместно заменялась большим платком *бас орау*, который повязывался поверх тюрбана. К 1950-м годам *жегде* в основном вышли из употребления, сохраняясь в качестве реликвии практически в каждом доме, так как входили в состав приданого. Использование этого вида женской одежды сместилось в обрядово — праздничную сферу жизни каракалпакского общества. Девушка — невеста с помощью своей *женгсе* — наставницы из жен старших братьев должна была вышить не только *кызыл жегде* для себя, но и *ак жегде* для подарка матери жениха [2, с. 172].

Примечания

1. Лобачева, Н. П. Из истории каракалпакского женского костюма (К проблемам Историко-этнографического атласа Средней Азии и Казахстана) / Н. П. Лобачева // Советская этнография. — Москва, 1984. — №4. — С. 14–28.
2. Лобачева, Н. П. Каракалпакские головные накидки / Н. П. Лобачева // Традиционная одежда народов Средней Азии. — Москва, 1989. — С. 169–181.
3. Морозова, А. С. Культура домашнего быта каракалпаков начала XX в.: дис. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук / А. С. Морозова. — Ташкент, 1954. Рукопись хранится в архиве Каракалпакского научно-исследовательского института гуманитарных наук Каракалпакского отделения АН Узбекистана.

УДК 391.2:069.5 (470.57)

Мамлеева Э. Р.

Mamleeva E.

**ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ БАШКИРСКОЙ ЖЕНЩИНЫ
В КОЛЛЕКЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА СОБРАНИЯ
БГХМ ИМ. М. В. НЕСТЕРОВА.**

**THE TRADITIONAL COSTUME OF THE BASHKIR WOMAN
IN THE BASHKORTOSTAN STATE FROM THE
M. V. NESTEROV ART MUSEUM FOLK ART COLLECTION**

***Аннотация:** В статье описаны элементы традиционного праздничного костюма башкирской женщины: «кашмау» (головной убор), «селтэр» (нагрудное украшение), «елян» (верхняя длиннополая одежда), «кульдек» (платье) и другие экспонаты из собрания музея.*

***Ключевые слова:** Художественный музей им. М. В. Нестерова; коллекция башкирского народного декоративно-прикладного искусства, кашмау, селтэр, елян*

***Abstract:** The article describes the elements of the traditional festive costume of the Bashkir woman: kashmau (women's headdress), selter (chest decorations), elyan (outerwear with floor-length skirt), kuldek (dress) and other exhibits from the museum's collection.*

***Keywords:** Bashkortostan State M. V. Nesterov Art Museum; collection of Bashkir folk arts and crafts, kashmau, selter, elyan*

У истоков создания одного из центров художественной культуры Башкортостана — Башкирского государственного художественного музея стоит наш земляк, выдающийся русский живописец М. В. Нестеров, имя которого в настоящее время носит музей. Основу музейной коллекции составили подаренные городу Уфе в 1913 году Михаилом Нестеровым 30 собственных картин, а также коллекция произведений русских художников, его современников.

Необходимо отметить, что БГХМ им. М. В. Нестерова, не являющемуся по профилю этнографическим, удалось собрать богатейшую коллекцию башкирского народного декоративно-прикладного искусства. Заслуга в этом принадлежит музейным работникам Ю. Ю. Блюменталю, К. С. Девлеткильдееву, В. С. Сыромятникову, А. Э. Тюлькину и др., которые, будучи сами художниками, понимали важность сохранения творческого наследия народа и были инициаторами первых музейных экспедиций 1928–35 гг. в самые отдаленные районы Башкирии. Во время экспедиций изучали жизнь, быт местных жителей и приобретали произ-

ведения народного искусства для коллекции музея. В настоящее время в «народной» коллекции музея сосредоточено более 600 экспонатов, созданных в XVIII — XX вв., включающих предметы ткачества, вышивки, резьбы по дереву, музыкальные инструменты, ювелирные украшения, деревянную утварь, праздничную и повседневную одежду башкир.

Важнейшее место в культуре башкирского народа занимает национальный женский костюм, выполненный из разнообразных материалов (войлок, кожа, мех, сукно, металл, самоцветы и пр.) с использованием различных приёмов художественной обработки. Богатейшее убранство наряда и сложность исполнения выражаются в содержании такого сложного ансамбля, как праздничный костюм башкирской невесты, украшенный вышитыми узорами, ювелирно-тонкими серебряными изделиями со вставками из полудрагоценных камней. В костюме также входили элементы, необходимые для процесса камлания (общения с духами). Это большое количество звенящих, шумящих предметов, таинственные знаки, амулеты, монетки, некоторые из которых прикреплялись подвижно — для усиления звукового эффекта [6].

Основу женского праздничного костюма составляло платье «кульдек» с оборками, украшенное вышивкой, расположенной широкой полосой на оборках, на груди и на переднике «альяпкыс». Кроме декоративного замысла, размещение орнаментальных мотивов на одежде было связано с языческими представлениями башкир о защите от злых духов и болезней.

Самой красивой частью праздничного башкирского женского костюма были головной убор «кашмау» и нагрудник «селтэр». «Кашмау» — уникальное произведение декоративно-прикладного искусства башкир, представленное в нашей коллекции в единственном экземпляре. Состоящий из красного чепца и наспинной ленты, предназначенной для полного прикрытия волос женщины, этот головной убор обшивался рядами кораллов и серебряных монет, а также спускавшимися от щёк к груди длинными фигурными подвески «сулпы» с яшмой. Надевался «кашмау» поверх волос, лоб прикрывался вышитой шелками налобной повязкой — «хараусом». Носили «кашмау» только замужние женщины из зажиточных семей. В XIX веке «кашмау» встречался относительно часто, особенно в южных и юго-западных районах Башкирии и в Оренбургской области [5].

Нагрудник «селтэр» — элемент женского наряда (в переводе с башкирского означает — «кружево», «сетка»), в верхней части которого на тканевую основу нашивались кораллы, образующие мозаичный узор,

а в нижней располагалась коралловая сетка, заканчивающаяся густой коралловой бахромой с серебряными монетами. Горизонтальные и вертикальные столбцы украшения состояли из монет и жетонов разного достоинства и происхождения: российские рубли, монеты из Германии, Польши, Венгрии, Китая и других стран [3, с. 130–150].

В юго-восточных районах Башкирии «селтэр» надевали вместе с «кашмау» к праздничной верхней одежде «елян» (елэн), лёгкому тёмному халату, являвшихся неперменной составной частью женского свадебного наряда [2]. Существовало поверье о том, что в наряде башкирки всё яркое, звенящее и звучащее при малейшем движении, при ходьбе или в танце, отгоняло злых духов, защищало от всего негативного [4].

Прикладное искусство башкир в течение веков впитывало традиции творчества соседних народов, в том числе угро-финских, тюркских и русского, не теряя в то же время своей самобытности и оригинальности [1].

Коллекция башкирского народного искусства в фондах БГХМ им. Нестерова привлекает внимание не только специалистов-этнографов, искусствоведов, реконструкторов исторической одежды, но и обычных посетителей музея, увлекающихся историей своего народа. Заметно повышение интереса к национальной женской одежде и у современных модельеров. Состоявшийся в республике международный конкурс мастеров башкирского национального костюма «Тамга» был направлен на привлечение внимания к уникальным ценностям традиционного национального костюма, к его этнической самобытности в сочетании с тенденциями современной моды, которые были продемонстрированы в уникальных коллекциях лучших этно-дизайнеров.

Таким образом, сохранившиеся в музейных коллекциях отдельные элементы одежды, рассмотренные выше, такие как «кашмау», «селтэр», «елян» и др., а также комплексы народной одежды дают возможность реконструкторам более точно воспроизводить традиционную одежду башкир в современном мире.

Примечания

1. Авижанская, С. А. Декоративно-прикладное искусство башкир / С. А. Авижанская, Н. В. Бикбулатов, Р. Г. Кузеев. — Уфа, 1964. — С. 219.
2. Кузеев, Р. Декоративное творчество башкирского народа / Р. Кузеев, Н. Бикбулатов, С. Шитова. — Уфа: Тип. Изд-ва Башкирского обкома КПСС, 1979. — 244 с.
3. Мамлеева, Э. Р. О коллекции башкирского народного декоративно-прикладного искусства в Художественном музее им. М. В. Нестерова / Э. Р. Мамлеева // Ватандаш. — 2018. — № 3. — С. 130–150.

4. Островский, А. Б. Монеты в народной одежде и украшениях / А. Б. Островский, А. В. Ратникова. — Москва: Бослен, 2019. — 204 с.: ил.
5. Руденко, С. Башкиры: историко-этнографические очерки / С. Руденко. — Уфа: Китап, 2006. — С. 343.
6. Янбухтина, А. Г. Декоративное искусство Башкортостана: XX век: от тамги к авангарду / А. Г. Янбухтина. — Уфа: Китап, 2006. — 224 с.: ил.

УДК 391.4:687.4 (470.4/5)

Павлова А. Н.

Pavlova A.

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ С ЛОПАСТЬЮ ВОЛГО-КАМСКОГО РЕГИОНА

HEADRESSES WITH A BLADE OF THE VOLGA-KAMA REGION

Аннотация. Статья посвящена проблеме генезиса и семантики женских головных уборов с лопастью, получивших распространение у различных народов Волго-Уральского регионе, что позволит определить основные этапы и направления культурных контактов.

Ключевые слова: Волго-Уральский регион, финно-угры, тюрки, славяне, головные уборы с лопастью, семантика

Abstract. The article is devoted to the problem of the genesis and semantics of women's headresses with a blade, which have become widespread among various peoples of the Volga-Ural region, which will allow to determine the main stages and directions of cultural contacts.

Keywords: Volga-Ural region, Finno-Ugric peoples, Turks, Slavs, headresses with a blade, semantics

Частью женского костюма различных этносов, проживающих на территории Поволжья и Приуралья, являются головные уборы с лопастью шымакш (чурик, тўрик, аќай), шурка и сорока мари, панго мордвы-эрзи, мокшанский куйгор, айшон удмуртов, такыя бурек казанских татар или русская сорока и пр. Подобные головные уборы обычно носили замужние женщины, в ряде случаев их надевали во время свадьбы и в первые годы после замужества.

Несмотря на разнообразие декора и элементов женские головные уборы с лопастью по форме можно разделить на две основные группы — конусообразные и лопатообразные. Среди конусообразных головных уборов встречаются два типа: первый на твердой основе, второй — восходящий по форме к башлыку, известный так же в мужском костюме, например, у мари [1, с. 37]. Один из наиболее древних прототипов мужского убора в форме башлыка в регионе представлен на бляшках в виде человеческих фигурок из Старшего Ахмыловского могильника, относящихся к ананьинской эпохе [2, рис. 31].

Высокий конусообразный головной убор на твердой основе в женском костюме финно-угров имел ритуальное значение и использовался, как например, удмуртский айшон в свадебной обрядности [3, с. 181–182].

В качестве свадебного убора надевали у мордвы-эрзи панго в форме суживающегося кверху полуцилиндра с позатыльником, и куйгор — у мордвы-мокши [4, с. 146–154].

У казанских татар до середины XIX в. бытовал конусообразный убор, обшитый монетами и кораллами такыя бурек, который носили с покрывалом [5, с. 165], но судя по рисунку В. Худякова, созданному в XVIII в., конусообразный убор с позатыльником носили девушки [5, с. 40].

Происхождение конусообразных головных уборов традиционно связывают с ираноязычными кочевниками, чаще всего скифами [3, с. 180]. Существование у скифов уборов в виде высокого конуса и мягкого башлыка отмечал С. А. Яценко: женщины носили высокие конусообразные уборы на каркасе с богатым золотым декором в комплекте с покрывалом, девочки — уборы, украшенные кольцом или навершием, мужчины — башлыки с невысоким заостренным верхом и в виде высокого конуса [6, с. 17]. Д. Ф. Файзулина предположила, что подобные уборы могут восходить к андроновской культуре [7, с. 21].

У финно-угорского населения региона уборы типа башлыка и на каркасе в форме конуса или усеченного конуса прослеживаются с ананьинской эпохи [7, с. 21; 8, табл. 79, 1а]. Непрерывной линии развития подобных уборов в финно-угорском костюме Волго-Камья пока проследить не удалось, однако можно предполагать их существование у населения, оставившего Безводнинский могильник [9, с. 55], материалы которого имеют высокую степень сходства с древнемарийским Младшим Ахмыловским могильником [10; 163].

Актуализации подобных форм головных уборов на том или ином историческом этапе могло способствовать взаимодействие финно-угорского и тюркоязычного населения Поволжья с племенами степной зоны, в культуре которых сохранялось иранское наследие: слово «шур» — рог, лежащее в основе названия марийского головного убора шурка, возводят к раннеиранским или индоевропейским заимствованиям [11, с. 53], а äkäй (одно из названий мягкого конусообразного убора у мари) к «акка» в индоевропейских языках — мать, кормилица [5, с. 143].

Конусообразные головные уборы на каркасе вновь прослеживаются в костюме финно-угорского населения региона XVI–XVIII вв., возможно, под влиянием тюркской (татарской) моды. Не совсем понятна судьба уборов подобной формы в период конца I — начала II тыс. н. э., что может быть связано с их ритуальным характером, не предполагавшим включение в погребальный костюм.

Иранские истоки приписываются и головным уборам трапециевидной формы с лопастью: башлыки с округлым верхом и длинным широким позатыльником носили скифские женщины [6, с. 17]. К таким уборам относятся сорока мари и мордвы-эрзи, панго — в виде мешка с лопастью, лицевая часть которого имела каркас, — у мокши, конструктивно к сороке близок «златной», имевший твердое основание из проклеенного холста, заменившего луб [3, с. 185; 4, с. 156–162;]. Головной убор «сорокка» носили тверские карелки [12, с. 24], по конструкции и декору он был близок марийскому, также как сороки русского населения региона и сурэка казанских татарок, состоящий из налобника «мангайча», основного полотнища и крыльев — височков «канатлар», носили его с волосником «мэлэнчек» и твердым налобником из бересты, дощечки или жестики, также как финно-угорские и русские варианты [5, с. 144].

Головной убор с прямоугольным (трапециевидным) очельем и лопастью у финно-угров Поволжья большинство исследователей рассматривали как русское заимствование [13, с. 62]. Однако его распространение среди не только финно-угорского, но и тюркоязычного населения региона позволяет предполагать местную основу. Одним из наиболее ранних вариантов такого убора следует, вероятно, считать шапочку с позатыльником из Безводнинского могильника, реконструированную Ю. А. Красновым, который все же считал его более поздним по сравнению с конусообразными username [9, с. 55–56]. Существование каркасного головного убора трапециевидной формы у древнемарийского населения предполагал Г. А. Архипов [14, с. 108]. Благодаря коллекции предметов одежды, собранной П. С. Палласом у мордвы, можно утверждать, что в XVIII в. подобные уборы существовали [15, с. 149]. Отсутствие их в захоронениях I — начала II тыс. на позднем этапе может быть связано со спецификой погребального костюма, который в более ранние эпохи мог отличаться от известного по этнографическим материалам.

Таким образом, можно предполагать древние истоки головных ubopов трапециевидной и конусовидной формы с лопасть (позатыльником) у народов Волго-Камья, которые прослеживаются до I тыс. до н. э. Мнение о скифском или сармато-скифском происхождение подобных ubopов основано на их распространении у этих этносов и возможной преемственности с андроновскими username, что подкрепляет древность их бытования в среде ираноязычного населения. При этом вопрос о заимствовании и особенно времени заимствования остается открытым как для финно-угорских, так и тюркских этносов. В процессе межкультурного взаимодействия, особенно под влиянием «моды» высших

социальных групп и доминирующих этносов, те или иные формы, возможно, уже забытые или использовавшиеся как сугубо повседневные, могли становиться частью праздничного или обрядового костюмов, в последнем случае попадая и в погребальные комплексы.

Широкое распространение головных уборов в Волго-Камье предполагает возможность их самостоятельного появления у различных этнических групп, как родственных, так и близких только территориально. Простейшие формы таких уборов, сохранившиеся до XX в. — прямоугольный кусок ткани (в древности возможно шкуры животного), преобразованный с помощью одного-двух швов. Наличие лопасти делало такой убор незаменимым не только для кочевника, но и для охотника лесной зоны, а в женском костюме позволяло скрывать волосы, что было обязательным для замужних женщин. Все это способствовало длительному бытованию головных уборов с лопастью.

Примечания

1. Молотова, Т. Л. Марийский народный костюм / Т. Л. Молотова. — Йошкар-Ола, 1992. — 112 с.
2. Патрушев, В. С. Древнее искусство финно-угров Поволжья / В. С. Патрушев. — Йошкар-Ола, 1994. — 80 с.
3. Гаген-Торн, Н. И. Женская одежда народов Поволжья (материалы к этногенезу) / Н. И. Гаген-Торн. — Чебоксары, 1960. — 228 с.
4. Белицер, В. Н. Народная одежда мордвы / В. Н. Белицер // Труды института этнографии Академии Наук СССР. — Москва, 1972. — Т. 101, Вып. III. — 196 с.
5. Сулова, С. В. Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX — начало XX вв.): историко-этнографический атлас татарского народа / С. В. Сулова, Р. Г. Мухамедова. — Казань, 2000. — 312 с.
6. Яценко, С. А. Костюм ираноязычных народов древности и методы его историко-культурной реконструкции: автореф. дис. ... доктора ист. наук: 24.00.01 / С. А. Яценко; Рос. гос. гуманитарн. ун-т. — Москва, 2002. — 55 с.
7. Файзуллина, Д. Ф. Историко-культурная реконструкция элементов костюма (на материале населения Волого-Камья XI–VI вв. до н. э.): автореф. дис. ... канд. ист. наук: 24.00.01 / Д. Ф. Файзуллина. — Казань, 2006. — 23 с.
8. Патрушев, В. С. Волжские ананьинцы / В. С. Патрушев, А. Х. Халиков. — Москва, 1982. — 277 с.
9. Краснов, Ю. А. Женская одежда по материалам Безводниского могильника / Ю. А. Краснов // Краткие сообщения института археологии. Вып. 170: Железный век. — Москва, 1982. — С. 51–58.
10. Никитина, Т. Б. Марийцы в эпоху средневековья / Т. Б. Никитина. — Йошкар-Ола, 2002. — 432 с.
11. Тимиряева, И. Лексика одежды в марийском языке / И. Тимиряева. — Тарту, 1997. — 135 с.

■ МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

12. Маслова, Г. С. Народный орнамент верхневолжских карел / Г. С. Маслова. — Москва, 1951. — 138 с.
13. Крюкова, Т. А. К вопросу о датировке этнографических предметов / Т. А. Крюкова // ВГО: доклады по этнографии. — Ленинград, 1968. — Вып. 6. — С. 53–62.
14. Архипов, Г. А. Марийцы XII–XIII вв.: (к этнокультурной истории Поветлужья) / Г. А. Архипов. — Йошкар-Ола, 1986. — 114 с.
15. Крюкова, Т. А. Коллекция П. С. Палласа по народам Поволжья Т. А. Крюкова // Сборник музея антропологии и этнографии. — Ленинград, 1949. — Т. XII. — С. 139–159.

УДК 391.2:391.7 (470.343)

Песецкая А. А.

Pesetskaya A.

МАРИЙСКОЕ УКРАШЕНИЕ ЛУКЧАН**MARI HAIR DECORATION LUKCHAN**

Аннотация: В статье на материалах Российского этнографического музея рассматривается уникальное накосное украшение восточных мариЙцев лукчан: особенности кроя, декора и бытования. Также приводятся региональные аналогии.

Ключевые слова: накосное украшение, восточные мариЙцы, традиционный костюм

Abstract: In the article, based on the materials from the Russian Ethnographic Museum, the unique hair decoration of the Eastern Mari, the Lukchan, its features, cut, decoration and use are examined. Regional analogies are also given.

Keywords: hair decoration, Eastern Mari, traditional costume

Украшения были важной частью женского костюма разных этнографических групп мариЙцев. Среди них выделяются накосники, которые были компонентом как девичьего, так и — у некоторых этнолокальных групп — женского наряда. В настоящее время известны два варианта типологии косных украшений мариЙцев, разработанных на основе коллекций двух крупнейших музеев, располагающих представительными собраниями по мариЙской этнографии. Первый был создан И. Лехтинен на базе Национального музея Финляндии, второй — А. Ю. Заднепровской в Российском этнографическом музее. И. Лехтинен в своей типологии предлагает различать накосные подвески и накосные ленты. Первые представляли собой тесьму с подвесками из латунных трубочек, бусин, бисера, которая привязывалась к косе, а вторые — тканевую, кожаную или металлическую ленту с укрепленными на ней монетами, задача которой — покрыть волосы [1, с. 30–34]. А. Ю. Заднепровская предлагает более развернутую типологию и выделяет, помимо косников на кожаной основе, три разных типа, вплетавшихся в волосы [2, с. 37–38].

У восточных мариЙцев бытовали оба варианта накосников: первый представлял собой тесьму с пришитыми на концах монетами или бахромой, второй — кусок ткани с нашитыми поверх монетами [3, с. 198]. Однако, помимо известных двух типов накосников, в состав костюма восточных мариЙцев входил любопытный элемент, классификация и на-

значение которого вызывает немало вопросов. Речь идет о предмете, который впервые был введен в научный оборот Г. А. Сепеевым в монографии «Восточные марийцы» и который он характеризует как накосное украшение [3, с. 199]. В своем исследовании он опирается на экспонаты из фондов Российского этнографического музея, где хранятся четыре предмета такого типа, которые, по всей видимости, можно считать уникальными [4].

Территориально экспонаты относятся к зоне расселения разных групп восточных марийцев: уральских, прибельских и прикамских. Украшение зарегистрировано под названием *юпкандран поч* и *лукчан*, представляет собой прямоугольный холст длиной 90–95 см и шириной 22–27 см, разрезанный до середины вдоль, свободные концы которого скреплены между собой и образуют петлю. Нижняя часть в виде лопасти украшена вышивкой. У трех экспонатов края холста вдоль вышивки обшиты кумачом. Один предмет по нижнему краю декорирован бахромой из красных и желтых шерстяных нитей. К сожалению, небольшое количество такого рода экспонатов не позволяет выделить территориальные особенности в конструкции и декоре.

При регистрации экспонатов было зафиксировано описание сферы использования данного предмета. Экспонат № 175–8 характеризуется как «часть головного убора черемисок», в то время как остальные представлены как «украшение женского свадебного костюма» [5]. Название «*юпкандран поч*» говорит в пользу использования данного элемента костюма в качестве накосника (*юпкандыра поч* — «хвост тесьмы для волос»), в то время как название *лукчан*, вероятнее всего, берет свое начало от слова *лук* — меры длины, которая использовалась при изготовлении *шарпана* (женского головного убора) [6, с. 416]. Коллекционные описи также обращают внимание на способ ношения украшения: «на спину ниже талии» [5]. Исследователи, проводившие работу по классификации марийских украшений, о данных предметах не упоминают и не включают их в свои типологии. Информации о них в письменных источниках и иллюстративном материале нет. Поэтому довольно сложно однозначно их оценивать, определять видовую принадлежность к украшениям либо частям головных уборов.

Для прояснения природы данного элемента женского свадебного костюма, следует обратиться к декору предмета. Узор двусторонней вышивки, которой украшен холст, во всех четырех случаях выполнен в единой цветовой гамме: контур рисунка вышит черными шерстяными нитями, внутренняя часть заполнена нитями красного цвета и органич-

но дополнена вкраплениями черного, желтого и зеленого. При этом, в формировании рисунка у всех экспонатов участвует фон — белый холст. Вышивка выполнена в техниках роспись, косая стежка, счетная гладь. Композиционно она выстроена по вертикали на двух уровнях. Нижний — выполнен в виде трех ярусов: средний — существенно более широкий, обрамлен сверху и снизу полосами одинакового узора. Второй уровень декора выполнен в виде древовидной фигуры, прямые ветви которой направлены вверх под углом 45° , их количество варьирует от 12 до 17. Верхушка дерева украшена навершием геометрической формы, а на ветвях расположены треугольники-листья. Древовидная фигура экспоната из д. Верхний Бугальш отличается от остальных формой ветвей, которые изогнуты по направлению вовнутрь к стволу и дополнительно декорированы многочисленными квадратами, имитирующими листья.

Обратимся к сравнительному материалу, который обнаруживается у других народов Поволжья. Вариант тканевого накосного украшения с вышитым орнаментом можно обнаружить на материале чувашских коллекций РЭМ, хотя локализация и композиция узора отличаются от марийского *лукчан*, что ограничивает возможности сравнения предметов [7].

Форма марийского изделия близка к горномарийскому варианту украшения *ошту* [8]. Похожее композиционное строение вышитого декора мы встречаем на марийском женском головном уборе *шымакиш* [9]. Несмотря на модификацию узора, несомненно сходство с орнаментом *лукчан*. Отдельные элементы орнамента близки узорам свадебных восточномарийских платков, а также женских головных уборов *шарпан* и *нашмак* [10].

В то же время схожая композиция узора встречается на марийских поясных подвесках, на чувашских поясах, а также на передниках мордыкаратаев [11]. Но наибольшее сходство мы обнаруживаем с ритуальными свадебными удмуртскими поясами *зар* [12]. К сожалению, информация о последних также малочисленна. Известно, что такой пояс входил в состав костюма невесты, был «шириной вершка в два, с украшениями» [13, с. 14]. Его вышивка композиционно совпадает с вышивкой *лукчана*, хотя и отличается техникой исполнения и материалом.

Сравнение восточномарийского накосного украшения с изделиями других народов региона указывает на связь *лукчан* с поясными изделиями, что подтверждает расположение орнаментированной части предмета «ниже талии», а также особенности локализации и композиции узора. В то же время, у поясных изделий обнаруживается связь с головными

уборами, распространенными среди народов Поволжья, в прошлом имевшими длинный позатылень. Вероятно ранее *лукчан* был позатыльнем некоего головного убора, который на сегодняшний день утрачен, либо входил в сложный комплекс с другими головными уборами.

Исходя из этого, справедливо предположение Г. А. Сепеева о том, что в прошлом такое украшение было известно и луговым марийцам и возможно, перешло в разряд свадебно-обрядовых в связи с редкостью [3, с. 199]. По месту расположения на теле данный предмет костюма близок к поясным подвескам, использование которых было, как уже говорилось, на марийской свадьбе повсеместным и не имело ограничений по половой принадлежности. В обрядовой ситуации поясные полотенчатые изделия носили также и мужчины, причем у некоторых групп марийцев такие парные поясные полотенца наделялись особым ритуальным смыслом.

Примечания

1. Lehtinen, I. Tscheremissischer Schmuck. Ethnographische Untersuchung / I. Lehtinen. — Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, Museovirasto, 1994. — 372 p.
2. Марийские украшения (вторая половина XIX — первая половина XX в): каталог / сост. А. Ю. Заднепровская. — Ленинград: ГМЭ, 1985. — 103 с.
3. Сепеев, Г. А. Восточные марийцы / Г. А. Сепеев. — Йошкар-Ола: Марийское кн. издательство, 1975. — 249 с.
4. РЭМ 2848–87; 2848–76; 2848–77; 175–8.
5. Коллекционная опись. Марийцы. — Кн. 1.
6. Словарь марийского языка. Т. 3. — Йошкар-Ола, 1994. — 504 с.
7. РЭМ, 8762–29 674.
8. РЭМ, 1069–158.
9. РЭМ, 6207–35.
10. РЭМ, 174–51; 2848–76.
11. РЭМ, 8762–29 604; 174–154; 8762–26 611.
12. РЭМ, 675–53.
13. Багин, С. Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда / С. Багин. — Казань, 1895. — 34 с.

УДК 391:637.612:675.62 (=512.122)

Попова Л. Ф.

Popova L.

МЕХ И ШКУРЫ В ТРАДИЦИОННОМ КАЗАХСКОМ КОСТЮМЕ XIX — ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX В.

FUR AND LEATHER IN THE TRADITIONAL KAZAKH COSTUME OF THE XIX. — THE FIRST QUARTER OF THE XX. CENTURIES

Аннотация. Одежда из меха и шкур в казахском костюме является древнейшей. Она имела широкую шкалу сортности, определяющую престиж владельца костюма. На одном конце этой шкалы находилась одежда из шкур домашних животных, на другом — из пушнины.

Ключевые слова: мех, шкуры, казахи, традиционный костюм, шубы

Abstract. Clothing made of fur and leather in the Kazakh costume had a wide scale of variety, which determined the prestige of the owner. At one end of this scale were clothes made from the leather of domestic animals, at the other end were the ones made from fur.

Keywords: fur, leather, Kazakhs, traditional costume, fur coats

Цель настоящей статьи составляет анализ традиционных практик казахов в использовании меха и шкур при изготовлении одежды и ее отделке. Эти материалы выполняли как утилитарные, так и знаковые функции — во многих культурах народов Евразии мех определял степень престижности одежды. В казахской традиции именно мех и овчина имели наиболее развитую градуировку в отношении их ценностного статуса. Подчеркивая «чувствительность» казахской культуры к качественным категориям изделий из названных материалов, автор ставит задачу их выявления и систематизации. Основным источником для данного исследования послужили сведения бытописателей и исследователей XIX — первой половины XX в.

В условиях резко континентального климата горно-степной зоны Евразии теплая одежда для кочевников являлась жизненной необходимостью. Древнейшим материалом для нее служила *жебага* — естественно скатавшаяся за зиму шерсть верблюдов и овец, которая легко отделялась целым руном в начале линьки животных. Этот слой подстегивали к широкому плащу из шерстяной домотканины [4, с. 244]. Такая шуба — *куні* — бытовала у казахов еще в конце 1920-х гг. [8, с. 18].

Шидем — шуба из овечьей *жебаги* — «имеет преимущество перед овчинной шубой, что в зимние холода и после сырости не замерзает,

а всегда бывает мягкая» [10, с. 19]. При этом шубы из свалывшейся шерсти считались одеждой бедных людей, которым были недоступны покупные материалы.

Очень широко в костюме казахов использовалась овчина *кой терсі* — из нее шили крытые шубы *ышык*, нагольные тулупы *тон*, мужские головные уборы с лопастями *тымак* и верхние штаны *шалбар*. Следует подчеркнуть, что обработка овчины являлась исключительно женским занятием, мужчины считали его унижительным для себя. После очистки мездры кожу для белизны натирали мелом, затем овчину обливали соленой водой и высушивали, далее на 6–7 дней оставляли в мешке у порога юрты, чтобы на нее наступали и тем самым разминали. Наконец, шкуру недолго держали над огнем и слегка выбивали палкой для придания шерсти гладкости и ровности [4, с. 57].

Овчина имела шкалу сортности, которая определялась возрастом животного; каждый сорт имел свои потребительские свойства. Так, мерлушка, снятая с не рожденных ягнят, называлась *джил быска*; из нее делали мягкие детские шубки [10, с. 20].

Следующая категория именовалась *елтры* — мерлушка двухнедельных ягнят, которые появлялись на свет в апреле. Из мерлушки, предпочтительно черной и белой, казахи изготавливали мужские головные уборы *бёрик* с невысокой тульей, а также детский вариант зимней шапки *тымак* [3, с. 175]. Крытые тканью мерлушковые шубы *ышык* как более легкие обычно носили женщины. Качество ткани определяло престиж этого вида верхней одежды. Для сравнения, у тувинцев из шкур ягнят, умерших при рождении, шили легкий нарядный *хураган кежи тон*, покрывавшийся яркой шелковой тканью. Обычно он входил в состав костюма невесты [7, с. 65].

Использовалась мерлушка у казахов и для отделки одежды — например, из нее делали воротник для шубы *куні* из верблюжьей *жебаги* [3, с. 176].

Шубы, сшитые из шкурок ягнят, снятых с 15 июня по 10 июля, назывались *арысяры* (букв. — «ни то, ни сё») также как сами шкурки [10, с. 20]. Судя по названию, «переросшая» мерлушка ценилась ниже.

Шкурки позднейшего периода (10 июля — 20 августа) [10, с. 20], а по другим данным — майская и июньская [4, с. 176] назывались *сенгсенг*, а шубы из них — *сенгсенг ышык*. Они были очень теплые и надевались мужчинами зимой в дорогу или при пастьбе лошадей. Также шкурки *сенгсенг* шли на головной убор *тымак* табунщиков, пастухов и людей низкого достатка.

После стрижки шкура овцы называлась *крыкпа*, а плечевая одежда из таких шкур — *крыкпа тон*, которую носили также малоимущие казахи. У тувинцев такая одежда именовалась *тасой тон* (букв. — «лысый тулуп») и походила скорее на халат [7, с. 64]. Крыкпа являлась основным материалом для верхних зимних штанов *шалбар* [4, с. 64].

Овчину, получаемую от последних чисел октября и далее всю зиму, называли *тери*, а шубу — *тери-тон*. У тувинцев такой вид шуб *терен ой тон* имел наибольшее распространение и предназначался для самого холодного времени года [7, с. 64].

Из зимних овчин казахи изготавливали теплые головные уборы *тымак* (мехом внутрь), надевавшиеся зимой поверх шапки *бёрик*. В том случае, если овчины не покрывали тканью, их кожу тонируют: для получения красных оттенков применяли ревень (лат. *Rheum palmatum*), для желтых — кермек (лат. *Limonium*), содержащий много дубильных веществ [4, с. 277].

Следующий вид шкур домашних животных, из которых казахи делали одежду — козловые, ценившиеся за прочность. Их выделывали только мужчины-мастера — *ишы* [3, с. 176].

Шкуры молодых козлят *лак-терсы* черной масти собирали для шитья дохи *джаргак*, носившейся шерстью наружу, а также для летних легких малахаев *тымак*. Применяя другую технологию обработки этих же шкурок, получали материал для шуб *кылка*, которые носили шерстью внутрь: «...из шкуры выщипывают длинные жесткие волосы, оставляя один пух. Шкура с пухом процессом выделки приобретает вид мерлушки. Внутреннюю сторону — мездру — окрашивают красками...*Кылка* не уступает в достоинстве лисьей шубе, из простых сортов» [10, с. 22].

Из козловых кож также шили теплые мягкие сапоги для взрослых и детей; их украшением служили черные канты из телячьей кожи [10, с. 22].

Об использовании конских шкур сообщается следующее: «Из жеребьих кож, преимущественно карих и гнедых, киргизы (казахи. — Л. П.) делают:...шубы (шерстью наружу) из кож годовалых жеребят (*тай-жака*) без подкладки для пастухов и из кож молодых сосунов на подкладке (*жаргак*) для собственного употребления; шьют также шапки, шаровары (*жаргак шалбар*) и дорожные сапоги, надеваемые поверх ичигов» [4, с. 142].

В отношении престижа одежде из шкур домашних животных противопоставлялся мех пушных зверей, который приобретали у охотников или торговых людей. Наибольшую популярность имел мех лисы,

высшим сортом которого «считается белая степная киргизская лиса, хороших бурых статей» [6, с. 299]. Здесь речь идет о корсаке (лат. *Vulpes corsac*), которого следует отличать от красной лисы — караганки (лат. *Vulpes vulpes caragan*). Лисья шкура в 1860-е гг. стоила около 2 рублей серебром, столько же как и баран, поэтому охотничий промысел в этом отношении был весьма доходным.

Шубы из шкур лисы и лисьих лапок ценились: «стараются заводить лисью (шубу. — Л. П.) и носят до тех пор, пока есть возможность узнать, что это лисица; тогда заводят новую» [5, с. 27]. Лисью шубу обязательно давали в приданое дочерям. В конце 1920-х гг. на востоке Казахстана по традиции «у богатых встречаются шубы на меху ышых из лисьих лапок, крытые сукном или материей» [9, с. 47]. Вскоре с началом «раскулачивания» владельцы таких шуб окажутся в числе неблагонадежных граждан.

Состоятельные казахи и головной убор *тымак* изготавливали из меха лисы, а мужские шапки *бёррик* — из лисьих лапок. В конце 1950-х гг. шапки из лисьих лапок оставались у казахов обязательной частью мужского костюма [2, с. 25].

Также высоко у казахов ценился волчий мех. Интересно описание богатого приданого, которое указывает на востребованность этого материала: «...25 шуб, из них одна енотовая, 10 лисьих, остальные барсучьи и волчьи, все покрытые сукнами и шелковыми материями» [1, с. 22].

Список пушных животных, мех которых казахи использовали для изготовления одежды, весьма внушителен — рысь, хорек, горноста́й, соболь, барсук, сурок, белка, куница, дикая кошка, дикая собака и др. Возможно, эти виды меха были включены в ценностную иерархию, на что указывает, например, следующее упоминание: «шуба у невестки смотря по тому в каком почете находится в семье: мерлушчатая, белья и т. п.» [5, с. 27].

Особое место в казахском костюме занимал мех бобра и выдры *кундуз*, который применялся лишь для определенных предметов — полей войлочных шапок девушек брачного возраста, а также опушки свадебных головных уборов *саукеле* и краев свадебной одежды. Вероятно, густота меха водоплавающих животных ассоциировалась с такими витальными ценностями как плодородие, богатство, обилие.

В мужском костюме брововый мех маркировал социальный статус — им отделяли бархатные шапочки с золотной вышивкой, которые предназначались для казахской властной элиты [11].

Кратко резюмируя, мех и шкуры в казахском костюме являются наиболее древними материалами, имеющими свою шкалу престижа,

что доказывают даже сравнительно поздние данные второй половины XIX — первой четверти XX в.

Примечания

1. Алтынсарин, И. Собрание сочинений: в 3 томах / И. Алтынсарин. — Алма-Ата: [б. и.], 1976. — Т. 2. — С. 22.
2. Морозова, А. С. Краткий отчет о командировке в Казахскую ССР // АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1272.
3. Букейханов, А. Казахи: историко-этнографические труды / А. Букейханов. — Астана: Алтын кітап, 2007. — 303 с.
4. Добросмыслов, А. И. Скотоводство в Тургайской области / А. И. Добросмыслов. — Оренбург: Тург. обл. стат. ком, 1895.
5. Катанаев, Г. Е. При-Иртышские казаки и киргизы Семипалатинского уезда в их домашней и хозяйственной обстановке (к вопросу о культурном взаимодействии рас) / Г. Е. Катанаев // Записки ЗСОИРГО. — Омск, 1893. — Кн. 15, Вып. 2. — С. 1–38.
6. Небольсин, П. Очерк торговли России со Средней Азией / П. Небольсин // Записки РГО. — 1855. — Кн. X. — 457 с.
7. Ондар, А. Б. Разновидности тувинского национального тона в собрании Национального музея Республики Тыва / А. Б. Ондар, Т. И. Кимеева // Вестник КазГУКИ. — 2018. — № 1. — С. 63–66.
8. Руденко, С. И. Очерк быта казаков бассейна рек Уила и Сагыза / С. И. Руденко // Казаки: антропологические очерки. Вып. 11. — Ленинград: АН СССР, 1927. — С. 7–32.
9. Руденко, С. И. Очерк быта северо-восточных казахов / С. И. Руденко // Казаки: материалы комиссии экспедиционных исследований. Вып. 15. — Ленинград: АН СССР, 1930. — С. 1–72.
10. Чорманов, М. Заметки о киргизах Павлодарского уезда / М. Чорманов // Записки ЗСОИРГО. — Омск, 1906. — Кн. XXXII. — С. 1–30.
11. Такие шапочки представлены в собрании Российского этнографического музея: РЭМ 8762–23 550, 23 551, 23 552.

УДК 391.2:7.045 (470.6)

Сёмина Н. Б.

Semina N.

ЭСТЕТИКА И МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА ТРАДИЦИОННОГО ЖЕНСКОГО АДЫГСКОГО КОСТЮМА AESTHETICS AND MYTHOPOETIC SYMBOLISM OF THE TRADITIONAL FEMALE ADYGHE COSTUME

***Аннотация:** Работа освещает взаимосвязь эстетического и символического начал, проявляющихся в элементах адыгского национального женского костюма. Детали, орнаментика есть ключ к познанию культуры и истории этноса.*

***Ключевые слова:** женский костюм, культурный код, символы, орнамент, мировое древо*

***Abstract:** The work highlights the connection of aesthetic and symbolic principles manifested in the elements of the national Adyghe female costume. Details, ornamentation are the key to understanding the culture and history of an ethnic group.*

***Keywords:** female costume, cultural code, symbols, ornament, world tree*

Национальная одежда есть летопись, завещанная предками, особая форма диалога с прошлым, где орнамент, символ и деталь рассказывают об истории, ментальности и культурном коде этноса. Для адыгов (черкесов, кабардинцев и адыгейцев) образ дерева — это возвращение к жизни после смерти; дерево даёт людям всё необходимое для жизни: дрова для очага, прутья для колыбели, посох для ходьбы, плоды для жизненной энергии...

Жыг-гуацэ (богиня деревьев) — величественное древо, уходящее корнями в семь пластов земли (символ семи поколений), а вершиной достающего до неба. Ствол древа предстаёт в виде прекрасной женщины.

Мифопоэтика, связанная с мировым деревом, распространена во многих культурах, в том числе и у адыгов. Три космические сферы соотносятся с тремя частями древа: нижний мир — это его корни, земля — это ствол, крона обозначает небеса. Дерево наделялось функцией взаимосвязи этих трех миров, отражая важнейшие оппозиции культуры: верх — низ; и правое — левое; небесное — земное; мужское — женское.

В предметном рассмотрении древо жизни как орнаментальное изображение — часто транслируемый элемент декора в женской одежде адыгов. Его стилизованное звучание — в золотной вышивке нарукав-

ников, бортов платья, в предметах ювелирных украшений — не просто излюбленная символика, а стержень, «ствол» украшения женской одежды.

Трилистник и треугольник, украшающие борта платьев и кафтанов, соответствуют числу «3» и семиотически соотносятся с плодородием земли, продолжением рода и браком. Эти фигуры отражают три цикла: рождение — жизнь — смерть. Треугольник вершиной вверх ▲ — представляет женское начало: подземный мир, луну, воду. Треугольник вершиной вниз ▼ олицетворяет мужские стихии: огонь, солнце, небесные силы [5].

Строгая симметрия в адыгском костюме, как в орнаменте, так и в силуэтных и декоративных формах, есть зеркало абсолютной гармонии двух начал, высшего синтеза мужского и женского, их равнозначности.

Отражением идеи близости человека и растений в мифологии и фольклоре стал повсеместно распространенный мотив превращения человека в растение. Образ *жыг-гуацэ* — «дерево-богиня» — в адыгской мифопоэтике символизирует ось мира как вертикаль, праматерь и источник всего сущего. Рассматривая в этом аспекте женскую фигуру как воплощенное единство духовности и телесности, адыги четко разделяли силуэт на верхнюю и нижнюю части: верхняя символизировала духовную сферу (область груди) и разум (голова), а нижняя — способность к воспроизведению потомства (живот и бедра). Анализируя семантику женского силуэта, не трудно заметить, как ритмично раскладываются знаки-символы в виде орнаментальных, отдельных деталей одежды и аксессуаров по традиционному распашному платью *фацэ*. Эта деталь одежды сохранялась практически неизменной многие века и по сегодняшний день [1].

Пояс — это символ целомудрия и невинности. Являясь обязательным дорогостоящим атрибутом адыгского женского костюма, он четко фиксирует границу верха и низа человеческого тела и наделяется особым значением в качестве образа защиты, силы. Тонкая, затянутая еще до замужества талия, формировалась специальным тканевым или кожаным корсетом, который туго зашнуровывался для придания изящного силуэта [3]. По краям располагался ряд стилизованных застежек, висящих друг под другом в виде плодов (как на кронах дерева) — оберегов (ударяясь при движении друг о друга они издавали звон). Кабардинцы называли их пуговицами, отгоняющими сглаз.

Противовесом аскетичному верху одежды был визуально расширенный низ, поскольку широкие бедра символизировали земное материнское

начало, и платье широким длинным подолом уходило «корнями» в пол, в землю, и здесь на симметрично распахнутых бортах платья наносился знаковый орнамент.

Чаще всего в самых нижних углах борта встречались вышеописанные символы плодородия, треугольники, знаменующие начало новой жизни. Как орнаментальное продолжение от угла располагался по обоим бортам сигматический знак — символ бесконечности, олицетворяющий циклическое движение, так же его рассматривают как символ убывающей и прибывающей луны, как последовательных женских циклических процессов. Часто в эту динамичную растительную линию были включены стилизованные цветы, плоды как символ обещания будущей жизни [4].

Симметрично расположенные изображения внизу, как и положено, в гармоничном соотношении с природой дерева, имеют свое продолжение в рукавах, поскольку руки и есть ответвления этого стройного и мощного дерева. С данной идеей связывалась символика нарукавников: *Іэнэ тхъэмтэ* — руки-листья. Нарукавные подвески, имея форму листа, являлись самым орнаментируемым элементом, украшающим весь костюм. Эта часть одежды была характерна только для представительниц феодальной среды, как символ женщины *гуацэ* — *жыг-гуацэ*. Нарукавные подвески рассматривалась «княжнами-кутюрье» как самый выразительный элемент одежды, дающий возможность для самовыражения.

Женская сущность в концепте аналогии Древа Жизни с костюмом, наглядно проявлена в завершающем наряд головном уборе, содержащем обязательную космогоническую символику в виде изображений луны или полумесяца, солярного символа или птицы. Продолжая параллель «дерево — человек», отметим, что верх человеческого тела соотносится с небом, и головные уборы, украшаемые образами светил, подтверждают эту аналогию.

Платки, покрывала, шапочки и т. д., наделенные функцией защиты от злых сил, являлись образом небесного покровительства. Шапочки же, кроме охранно-магической функции, несли и статусную информацию, а у адыгов и географическую характеристику ее хозяйки, поскольку по форме и декору отличались у кабардинок, прикубанских и причерноморских адыгов. Однако неизменным объединяющим акцентом и сопровождающим архаичным атрибутом были металлические напершия для золотой шапочки *дъццэ пьйэ*.

Символ полумесяца в костюме не связан с исламом. Встречающийся в стилизации более ранних орнаментов, полумесяц заложен в контекст костюма как женский символ изменчивых форм.

Женский головной убор часто украшался образом птички — своеобразной завершающейся аккордной точкой на металлическом навершии девичьей шапочки. Это символ воздушной стихии, вера в то, что птицы — это души, свободные в своем полете... Это и образ будущих детей, и власти над временем [2].

Сдвоенные узнаваемые птички — обереги располагаются также на верхней части нагрудной застежки адыгской женской одежды как сакральное украшение свадебного костюма невесты.

Однако, если в верхнем ряду над шапочкой птица выступает в качестве символа божественной сущности, души, свободы, небесного пространства, то на уровне шейного отдела это несомненный магический знак брачного союза с пожеланиями плодородия и богатства.

Таким образом, божество *Жыг-гуацэ* — княжны, постоянно воплощается в символах, декоре, деталях женского костюма, связывая его обладательницу с земной растительностью и плодородием, гармонизируя отношения природы и человека, возвышая ее над миром, наполняя женское существование сакральным смыслом.

Примечания

1. Мальбахов, Б. Х. Традиционные особенности адыгского народного костюма / Б. Х. Мальбахов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 2. — С. 90–95.
2. Студенецкая, Е. Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. / Е. Н. Студенецкая. — Москва: Наука, 1989. — С. 196–198.
3. Унарокова, М. Ю. Функция коррекции традиционной одежды адыгов / М. Ю. Унарокова // Неделя науки МГТИ. — Вып. 2. — Майкоп: МГТИ, 1997. — С. 73–74.
4. Унарокова, М. Ю. Полисемия традиционной одежды адыгов / М. Ю. Унарокова // Нравы, традиции и обычаи народов Северного Кавказа: тезисы общероссийской конференции. — Пятигорск: ПГЛУ, 1997. — С. 133 — 135.
5. Хут, А. А. Орнамент в традиционной адыгской одежде: знак, символ, украшение / А. А. Хут // Молодой ученый. — 2015. — № 23 (103). — С. 1049–1052.

Сластникова Л. А.

Slastnikova L.

ВЛИЯНИЕ «ГОРОДСКОЙ МОДЫ» НА ТРАДИЦИОННЫЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ КРЫМСКИХ ТАТАР В НАЧ. XX В.

THE INFLUENCE OF «URBAN FASHION» ON THE TRADITIONAL WOMEN»S COSTUME OF THE CRIMEAN TATARS IN THE BEGINNING. XX. CENTURY

Аннотация. Традиционный женский костюм крымских татар сложился под влиянием позднесредневекового костюма Турции. В начале XX века в покрое и составе костюма крымских татарок фиксируются изменения, сближающие его с одеждой иноэтничного населения полуострова.

Ключевые слова: женский костюм, крымские татары, традиционный покрой одежды

Abstract: The traditional female costume of the Crimean Tatars was formed under the influence of the late medieval costume of Turkey. In the beginning of the 20th century in the cut and composition of the costume of the Crimean Tatars, changes are recorded that bring it closer to the clothes of the non-ethnic population of the peninsula.

Keywords: Women»s costume, Crimean Tatars, traditional cut of clothing

К середине XIX в. костюм крымской татарки состоял из нательных рубахи и штанов, верхнего распашного платья, нагрудника, головного убора (*феса*), носков и обуви. Как правило в костюм входили также курточка (иногда на меху), головное покрывало и украшения (кольца, браслеты, серьги, украшения, крепившиеся к головному убору) [1].

Некоторые части этого костюма сходны с элементами костюмов других народов, входивших в состав Османской империи. Нательные рубахи крымских татар, анатолийских турок, аджарцев, мегрелов, гурийцев имеют почти одинаковый покрой. Они шились с перекидным плечом (спинка и перед из одного полотнища), в бока вшивались широкие вставки, в некоторых случаях продолжение этих вставок было нижним полотнищем рукава. Во всех случаях рукав этих рубах вшит под прямым углом. Круглый ворот с вертикальным грудным разрезом иногда дополнялся низким воротником-стойкой. Широкие в поясе шаровары с большой квадратной вставкой между штанин слегка выступали из-под подола рубахи и верхнего платья, поэтому их шили из более яркого и, по-возможности, более дорогого материала, чем верх штанов.

Характерные выступы на бедрах верхней женской одежды крымских татарок, образованные вшитыми в боковые швы юбки клиньями, а также пришитые к полочкам трапециевидные или треугольные надставки, увеличивающие запах, находят аналогии в турецкой и кавказской одежде. Короткие прямые или чуть расширяющиеся книзу куртки, украшенные вышивкой (узором, выложенным золотым шнуром), по орнаменту чрезвычайно близки турецким. Эти и некоторые другие детали кроя и отделки позволяют говорить о типе одежды, сложившемся под влиянием позднесредневекового костюма Турции и присущем всему Черноморскому региону [2].

В конце XIX века распашное платье, сшитое обычно из шелковой или яркой набивной хлопчатобумажной ткани на хлопчатобумажной подкладке оставалось наиболее распространенным типом нарядной плечевой одежды крымских татарок. Характерной его особенностью по-прежнему были выступы на бедрах, образованные клиньями, вшитыми в боковые швы юбки, и треугольные надставки пол, увеличивающими запах. Треугольный (V-образный) грудной вырез такого платья закрывался съёмным нагрудником. Существовало несколько вариантов оформления ворота: без воротника, с воротником-стойкой, с небольшим выступом, имитирующим воротник-стойку. Плечо могло быть как перекидным, так и сшивным. Рукав прямой, с прямоугольной проймой, в более архаичном варианте он был коротким, до локтя; такое платье часто было стеганым на вате. Однако, уже в конце XIX века чаще встречался длинный, суживающийся к низу рукав, с разрезом на конце и застегивающимся пуговицами или крючками. Конец длинного рукава часто оформлялся как трапециевидный выступ, отворот которого декорировался вышивкой по бархату или шелку. Иногда такое нарукавное украшение было съёмным и крепилось к рукаву пуговицами или крючками [3].

К началу XX в. Крым стал местом отдыха и лечения не только для состоятельных слоев российского общества, но доступным и для разночинного населения империи. Появившееся к этому времени в Крыму большое количество клиник, специализировавшихся на лечении различных заболеваний, особенно легочных, вошедшее в моду «лечение виноградом», появление большого числа гостиниц и дач, сдающихся отдыхающим, привело к тому, что население полуострова, особенно в курортный сезон резко увеличивалось, и люди в «европейской одежде» перестали быть редкостью не только в городах, но и в небольших селениях, особенно приморских. В это время северная, степная часть Крыма активно заселялась немецкими, чешскими,

эстонскими колонистами, привезшими с Родины свою национальную культуру и костюм.

Фотографии начала XX века и хранящиеся в музейных собраниях экспонаты зафиксировали небольшие, но заметные изменения в костюме крымских татарок того времени. Верхнее платье становится длиннее и поэтому не только нижний край шаровар, но и край рубахи уже не виден из-под подола платья. Все чаще V-образный вырез заменяется вертикальным щелевидным, застегивающимся на пуговицы [4]. Встречаются платья не только распашные, но и глухого покроя. При этом часто в платье такого кроя нашитым галуном создается имитация его распашного варианта. Такого рода изменения в покрое верхней женской одежды, если судить по материалам музейных собраний, в частности РЭМ, коснулись в большей степени одежды татарок степного Крыма, что объясняется влиянием на этой территории культур переселенцев-колонистов.

Модные, вероятно в эти годы в Центральной России, женские кофточки с воротником-стойкой, украшенным по краю кружевом, получают распространение и в Крыму. Изменения в костюме крымских татарок зафиксированы скульптором П. П. Каменским, по эскизам которого в начале XX века на Императорском фарфоровом заводе выполнялись фигуры в серии «Народности России». На фарфоровой статуэтке, изображающей крымскую татарку в ее национальной одежде нет изображения нагрудника, в V-образном грудном вырезе распашного платья видна белая кофточка с высоким воротником-стойкой, обшитым по краю кружевом. Платье длинное, его подол закрывает и рубаху, и край штанин шаровар.

Несколько изменился и способ ношения пояса. Если у изображенных на картинах и гравюрах XIX века женщин и девушек пояс помещен на бедрах и его отличительной особенностью являются очень крупные бляхи пряжки, то на фотографиях начала XX века пояса крымских татарок ни формой, ни способом ношения не отличаются от поясов других жителей Крыма. Коробочки *туморы* с вложенными в них цитатами из Корана и листовидные пластины с письменами арабицей продолжали являться шейно-нагрудными украшениями наряду с меняющими форму брошами и ожерельями.

Следует отметить, что из элементов традиционного костюма менее всего к началу XX века изменения затронули головные уборы крымских татарок. Шапочки *фесы* в это время по-прежнему оставались обязательным элементом традиционного костюма крымских татарок и практически не отличались от образцов середины XIX века. Существовало несколько

видов *фесов*: мягкие, полукруглой формы и жесткие, трапециевидные на картонной основе. Их шили из бархата, сукна, украшали вышивкой золотной нитью, блестками (пайетками), на верхнюю часть иногда крепилось круглое металлическое украшение. Девушки и молодые женщины поверх фесов носили легкие головные покрывала, а старшего возраста — тяжелые, узоротканые. В городах, особенно в Бахчисарае, все еще бытовали покрывала, окутывавшие всю фигуру женщины.

Таким образом, при рассмотрении изменений в традиционном женском костюме крымских татар нужно отметить, что они коснулись в основном покроя верхней женской одежды, повседневного платья, которое не являлось статусным и этномаркирующим в такой степени, как нарядное, праздничное.

Примечания

1. Боданинский, У. Археологическое и этнографическое изучение татар в Крыму / У. Боданинский // Реконструкция народного хозяйства в Крыму. — Симферополь, 1930. — Вып. II. — С. 17–19.
2. Кондораки, В. Х. В память столетия Крыма. — Санкт-Петербург, 1883. — С. 223–227; Курылев, В. П. Одежда анатолийских турок // Сборник МАЭ. — Ленинград, 1970. — Т. 26. — С. 235–261.
3. Радде, Г. Крымские татары / Г. Радде. — Киев: Стило, 2008. — 112 с.
4. Тюркские народы Крыма. Караимы. Крымские татары. Крымчаки. — Москва: Наука, 2003. — С. 266–285.

Стасевич И. В.

Stasevich I.

КИРГИЗСКИЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ В КОЛЛЕКЦИЯХ К. К. ЮДАХИНА ИЗ СОБРАНИЯ ПЕТЕРБУРГСКОЙ КУНСТКАМЕРЫ

KYRGYZ WOMEN'S COSTUME IN THE COLLECTIONS OF K. K. YUDAKHIN FROM THE FUND OF THE ST. PETERSBURG KUNSTKAMERA

***Аннотация:** Автор статьи вводит в широкий научный оборот музейные коллекции из собрания МАЭ РАН, переданные в 1928 г. в фонды музея К. К. Юдахиным, известным отечественным тюркологом и лингвистом.*

***Ключевые слова:** киргизы, женский костюм, МАЭ РАН, этнографические коллекции*

***Abstract:** The author introduces the museum collections of the MAE RAS, transferred in 1928 to the museum funds by K. K. Yudakhin, a famous Russian Turkologist and linguist.*

***Keywords:** Kyrgyz, female costume, MAE RAS, ethnographic collections*

В фондах Петербургской Кунсткамеры (далее МАЭ РАН) хранятся коллекции, переданные в музей известным отечественным тюркологом, киргизоведом, доктором филологических наук, член-корреспондентом Академии наук Узбекской ССР, академиком Академии наук Киргизской ССР Константином Кузьмичом Юдахиным (1890–1975). Научная деятельность К. К. Юдахина тесно связана с Киргизией, с изучением не только киргизского языка, но и культуры населения страны. Итогом многолетних исследований стала публикация в 1940 г. составленного им первого Киргизско-русского словаря, в котором кроме языковых данных содержатся и историко-этнографические материалы. Заслуги К. К. Юдахина в лингвистике, в становлении национальной школы киргизоведения давно уже признаны мировым сообществом, однако, его роль в формировании корпуса этнографических материалов по киргизской культуре часто остается в тени, не привлекая должного внимания современных историков и этнографов. Нет сомнений, что без знания культуры изучаемого народа, без глубокого ее понимания невозможно было составить настолько полную лексическую картину языка, как она представлена в словарях, составленных К. К. Юдахиным.

В МАЭ РАН хранятся три коллекции, связанные с именем К. К. Юдахина — две фотоиллюстративных и одна вещевая — поступившие в фонды музея в конце 1920-х гг. Все они, без сомнения, могут рассматриваться как замечательный источник по истории и этнографии Киргизии периода трансформации традиционной культуры кочевников под воздействием процессов XX в., включая социально-политические и экономические изменения, связанные с установлением в регионе советской власти и переводом кочевых и полукочевых народов на полуседлый, а затем на оседлый образ жизни. Именно к 30-м годам XX века этнографы фиксируют начало активной нивелировки родовых обычаев ношения традиционных элементов костюма. В жизнь киргизов постепенно внедряется новый во многом единообразный костюм «советского человека», традиционный костюмный комплекс постепенно превращается в национальный костюм [1]. С фотоснимков на нас смотрят лица женщин, мужчин, детей в традиционных одеждах, просто позирующих или занятых традиционными видами работ, а вот на фотографии «Учащая молодежь на отдыхе в родном ауле» (МАЭ № 3793–60, 68, 23) изображены молодые люди, одетые в городскую одежду — рубашки европейского покроя, полупальто, ботинки, на головах — шляпы, кепки. Вот он срез эпох, слияние двух культур!

Первая коллекция (МАЭ № 3647) посвящена жителям южных районов Киргизии и Казахстана. Съёмки проводились в г. Ош и в Чимкентском уезде Сырдарьинской губернии Казахской АССР, в селениях Карабулак и Манкент, где начинал учительствовать К. К. Юдахин после окончания семинарии и куда затем приезжал для диалектологических изысканий. Коллекция поступила в МАЭ в 1928 г., регистратор Г. Г. Гульбин. К сожалению, фотоснимков, связанных с традиционным бытом киргизов, совсем немного.

А вот вторая коллекция под номером МАЭ № 3793 практически полностью посвящена традиционной культуре киргизов, она поступила в фонды Музея в том же 1928 г. Это одна из самых крупных коллекций в собрании МАЭ по киргизской культуре, она содержит более 100 негативов и напечатанных с них фотоснимков.

Коллекция была зарегистрирована в 1932 году сотрудницей МАЭ Елизаветой Парменовной Николаичевой, она же составила опись негативов и фотоотпечатков, вполне вероятно, используя при аннотировании записи собирателя. Фотоснимки на негативах коллекции МАЭ № 3793 были изготовлены К. К. Юдахином во время его командировки в г. Каракол, среди них изображения юрт, стационарных жилищ, мужчин и женщин,

занимающихся домашними ремеслами, детей, играющих в национальные игры, различных орнаментов и, конечно, костюмов [2, с. 89].

На фотоснимках запечатлена жизнь рядовых киргизов, на большей части фотографий изображены женщины. Мы видим повседневный костюм киргизок разного возраста. Из верхней одежды женщин на фотографиях в большом количестве представлены отрезные по лифу платья (*буйурмо көйнөк*), камзолы и в значительно меньшем — халаты (МАЭ 3793–67) и распашные юбки *бельдемчи* (МАЭ № 3793–28, 52, 94, 109). Со второй половины XIX века среди северных киргизов широкое распространение получил новый тип верхней одежды — бешмант (МАЭ № 3793–79). Судя по фотографиям К. К. Юдахина, головным убором замужних женщин в повседневной жизни становится платок гладкой и пестрой расцветки. Он постепенно вытесняет традиционный тюрбан *элечек*. На некоторых, большей частью постановочных фотографиях, женщины носят *элечек* типичной формы, характерной для северных районов Киргизии — с подбородочной повязкой (МАЭ № 3793–39, 79, 109 и др.).

К. К. Юдахину удалось сделать уникальный снимок — запечатлеть киргизскую вдову в период траура, в момент подготовки к причитанию по умершему супругу (МАЭ № 3793–75, 78). Ряд действующих для вдовы запретов часто становится непреодолимым препятствием в общении с женщиной. Благодаря К. К. Юдахину, мы можем оценить не только позу женщины, но и специфику траурного костюма, характерного для северного Прииссыкуля. Женщина сидит в так называемой «позе скорби», подогнув под себя ноги и уперев руки в бока. В обыденной жизни такая поза строго запрещена. На голове у женщины платок темного цвета, он не завязан, концы свободно спускаются на плечи, на макушке он перехвачен траурной повязкой. Платок закрывает прическу вдовы, но мы можем быть уверены, что волосы женщины распущены. На плечи вдовы накинут темный халат. Судя по окружающим женщину предметам, она находится в мужской части юрты, где и должна по традиции причитать об умершем супруге.

Вещевая коллекция, которая поступила в фонды МАЭ РАН от К. К. Юдахина, включает всего три предмета. Для нас наиболее ценным предметом является традиционная бархатная вышитая юбка *бельдемчи*. Напомню, что уже к 1950-м гг. подобные элементы традиционного костюма вышли из широкого бытования. Отчасти, подобные юбки, сшитые из темного бархата без вышивки, сохранялись в костюмах пожилых женщин. На нескольких фотографиях из коллекции № 3793

мы видим великолепно декорированные вышивкой образцы распашной юбки, характерной именно для северного варианта женского костюма. Таковую юбку шили из трех скошенных клиньев, пришитых сборками к широкому твердому поясу, и богато украшали традиционной вышивкой.

В заключение хочется еще раз обратить внимание на значимость представленных коллекций для современной этнографической науки и на необходимость введения их в широкий научный оборот. Эти материалы могут быть использованы при реконструкции традиционных форм киргизского костюма и при анализе современных моделей национального костюма.

Примечания

1. В данном исследовании национальный костюм рассматривается как достаточно позднее явление и обобщенный образ, который воспроизводит, по мнению носителей культуры, традиционные образцы. Традиционный костюм для нас, как правило, ассоциируется с музейными предметами, характеризующими традиционную культуру изучаемого этноса.
2. Стасевич, И. В. Киргизский женский традиционный костюм по фотоиллюстративным коллекциям МАЭ РАН и современным полевым материалам // Сборник Музея антропологии и этнографии. № LXVI: Иллюстративные коллекции Кунсткамеры. Вып. 2 / отв. ред. В. А. Прищепова. — Санкт-Петербург, 2019. — С. 87–109.

УДК 391.2:391.4 (470.5)

Степанова И. Г., Игнатова М. И.

Stepanova I., Ignatova M.

ЖЕНСКИЕ ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ УРАЛЬСКИХ И ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАЧЕК: УРАЛЬСКАЯ СОРОКА, КОСЫНКА, САКМАРСКАЯ КАРДОНКА

WOMEN'S HEADRESSES OF THE URAL COSSACKS AND THE ORENBURG COSSACKS: THE URAL SOROKA, THE URAL KOSYNKA, THE SAKMARA KARDONKA

Аннотация: *Статья посвящена женским традиционным головным уборам Уральских и Оренбургских казаков. Основа материала — изучение фондов Российской этнографического музея и экспедиционные материалы фольклорного ансамбля «Перевода».*

Ключевые слова: *женские головные уборы, уральская сорока, кардонка, уральская косынка, сакмара, оренбургские казаки, уральские казаки*

Abstract: *The article is devoted to the elements of the women's traditional costume of the Orenburg Cossacks of the Samara region, the sarafanka and the apron. The article is based on the study of the funds of the Russian Ethnographic Museum and expedition materials from the folk ensemble «Peregoda».*

Keywords: *women's headdresses, the Ural Soroka, the Ural Kosynka, Sakmara, the Orenburg Cossacks, the Ural Cossacks*

Сегодня сложно по внешнему виду отличить девушку от замужней женщины. В дореволюционное время прическа и головной убор показывали социальный статус: девушки заплетали волосы в косу и оставляли ее открытой, а женщины две косы укладывали на голову и закрывали головным убором. Изучение головных уборов и причёсок уральских и оренбургских замужних казачек позволило выделить три вида головных уборов: уральская казачья сорока, уральская косынка, сакмарская кардонка. Эти уборы — логическое продолжение друг друга, последовательные исторические этапы в развитии костюма.

Уральская казачья сорока. Самый ранний из известных по рисункам и фотографиям середины XIX в. женских головных уборов уральских казачек — уральская казачья сорока. Однако на всех фотографиях поверх сороки повязан платок или шаль, и поэтому видна только передняя часть сороки, украшенная растительными узорами.

В 1867 г. в Москве проходила Первая этнографическая выставка, где были собраны костюмы и предметы быта славянских народов и других

этносов, населяющих территорию Российской империи. Выставка содержала четыре раздела, в которых важную роль играли манекены в костюмах. Для создания скульпторами антропологических манекенов были организованы фотографические экспедиции в разные губернии и уезды России, чтобы сделать портреты мужчин и женщин с характерными чертами лица.

Именно в такой экспедиции фотограф сделал снимки уральской казачки Пелагеи Михайловны Журавлёвой. На них хорошо видна лицевая часть сороки, налобник, расшитый белыми бусинами (возможно, жемчугом) и украшенный камнями. Узор располагается симметрично относительно центра. На фотографии в профиль заметно, что центр налобника приподнят, хорошо видны боковые расшитые «крылья» и часть «хвоста» [1, с. 214]. «Крылья» фиксировались на затылке, «хвост» оставался под ними.

Для выставки генерал-губернатором Н. А. Верёвкиным был передан в дар полный женский костюм уральской казачки: рубаха, сарафан, пояс, сорока, чулки, сапожки. На фотографиях с выставки поверх сороки вокруг головы повязан платок кофейного цвета, шитый золотом и белым шёлком. Эта сорока до сих пор хранится в Российском этнографическом музее.

Весь головной убор состоит из двух частей: повойника и сороки. Повойник — это мягкая тканая простёганная цилиндрическая шапочка, создающая каркас убора. Налобник сороки вышит в технике «сажение по бели». Узор растительный, симметричный относительно центра. Сорока расшита искусственным жемчугом, дутыми полыми стеклянными бусинами, гранёными и негранеными камнями, смальтой в металлической оправе. По бокам к налобнику пришиты «крылья» (лопасти), а к верхней части — «хвост» (позатылень).

«Хвост» покрывал весь повойник, от макушки до затылка. По составу это была парча, посаженная на хлопчатобумажный поклад. По периметру «хвост» украшали галуном с фестонами. Над налобником галун собирали в складки. «Крылья» шили из отрезков парчи, украшали галуном. Казачки заплетали волосы в две косы и укладывали на темени «калачиком», на который укреплялся налобник сороки, затем на причёску надевали повойник, поверх него — сороку, а сверху — платок или шаль.

Уральские косынки и платки. После этнографической выставки в газетах был опубликован отзыв этнографа Сергея Васильевича Максимова: «...Там, где старая вера укрепила для людей старый русский обычай, устоял и старинный женский наряд, несмотря на какие соблазны, сильно помогают распространившиеся промыслы в столице... Вот по-

чему удалось получить старинные русские наряды именно из тех мест, где коренится старообрядчество: из Торжка, Ржева, от некрасовских казаков с Дуная, от яицких казаков с Урала, из Ярославля — наряды, покинутые ещё в прошлом столетии. С поразительной быстротой исчезают у молодежи бабушкины наряды: кики, кокошники, повязки, начальники сменяются французской шляпкой, бумажные платки уступают место шитым золотом шёлковым косынкам; вместо сарафанов появляются платья с лифами и юбками».

Действительно, сорока уступила место расшитым уральским платкам и косынкам. Головной убор стал проще. Волосы заплетали в две косы, крепили их на макушке. Сверху надевали шапочку-волосник, который имел твёрдый околыш и внизу затягивался и завязывался на шнуры. Волосник покрывали сложенным треугольником платком или треугольной косынкой. Ткань завязывали лентой на затылке. Иногда казачки делали из лент бант, фиксировали его и украшали им ленту-завязку.

Платки и косынки шили из шёлка, атласа, муара, канауса, вышивали золотой битью, мишурной нитью, блёстками. В коллекции РЭМ хранятся вот такие платки: чёрный шёлковый с растительной вышивкой золотой нитью (115×115 см), лиловый шёлковый из канауса (140×91 см), белый платок, украшенный блёстками и вышивкой золотой мишурной нитью (113×107 см).

В коллекции РЭМ хранится волосник из белой бумажной материи, подшитый снизу тесьмой из чёрного бархата. У волосника по окружности вырезаны мелкие зубчики. Подобное украшение встречается и в экспедициях по Сакмарскому району Оренбургской области. Также в коллекции музея есть волосник из белого узорчатого шёлка, предназначенный, возможно, для праздничного употребления.

Сакмарская кардонка. В наших экспедициях по Сакмарскому району Оренбургской области мы познакомились с другим женским убором — кардонкой. Это головной убор, состоящий из ширинки (платка) и кардонки (волосника), т. е. шапочки, закрывающей и фиксирующей волосы. При этом волосы распределяли на прямой рядок, заплетали две косы и завязывали их узкими кусочками ткани. Косы укладывали «калачиком» на темени, закрепляли гребёнкой и сверху надевали кардонку. Повседневную кардонку шили из тканей немарких цветов: чёрного, темно-бордового, красного и других. Часть кардонки, покрывающая уложенные в причёску косы, была мягкой. Внутри передней части кардонки была вшита полоса картона шириной от 2 до 4 см. Это обеспечивало жесткость конструкции и правильность формы всего головного убора.

Сверху на кардонку повязывали платок-ширинку прямоугольной формы из шёлка, тафты ярких цветов с муаровым отливом. Ширинка чаще всего обшивалась по краю кружевом тонкой работы. Оно могло быть узким или широким (от 2 до 10 см) белого, чёрного или цвета слоновой кости. Угол ширинки, который подгибали на кардонку, кружевом не обшивался.

Особые модницы между кардонкой и ширинкой прокладывали «бельчик» — белую полоску хлопковой ткани. Ширинка фиксировалась на затылке казачки лентой из атласа или из той же ткани, что и ширинка. Края ленты обшивали кружевом. Сама лента могла быть вышита. В конце XIX века в деревню пришла городская мода, казачки переоделись в парочки, юбки с кофтами. Но даже с парочками замужние казачки носили кардонку.

Примечания

1. Русский традиционный костюм: иллюстрированная энциклопедия / авт.: Н. Соснина, И. Шангина. — СПб.: Искусство-СПБ, 2006. — 399 с.

УДК 391.2 (470.12)

Сысоева Е. С.

Syssoeva E.

ТРАДИЦИОННЫЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ ЛЕДЕНГСКОГО КРАЯ ВОЛОГОДСКОЙ ГЕБЕРНИИ

TRADITIONAL WOMEN'S COSTUME OF THE LEDENGSKY REGION OF THE VOLOGDA PROVINCE

***Аннотация:** Автор характеризует женский костюм отдельно взятой территории Русского Севера, опираясь на экспедиционные и архивные материалы, воспоминания носителей традиции.*

***Ключевые слова:** сарафан, рубаха, передник, пояс, обувь, украшения*

***Abstract:** The author characterizes the women's costume of a particular territory of the Russian North based on expedition and archival materials, memories of the bearers of the tradition.*

***Keywords:** sarafan, shirt, apron, belt, shoes, jewelry*

Музеи Бабушкинского района [1] являются хранителями локальных костюмов XIX–XX вв. В ходе анализа было исследовано более 100 предметов женской одежды.

Все крестьянские костюмы преимущественно были изготовлены в домашних условиях из льна и шерсти. «Холщовая одежда давалась не просто, но она была прочней и доступней, она как хлеб на столе, была первой необходимостью» [2, с. 246]. «Относительно одежды следует отметить сильный контраст между праздничной и будничной одеждой. В праздники к обедне здешние жители одеваются довольно нарядно. Суконные шубы, цветные рубахи и сарафаны, большие платки или шали на головах женщин. Но в домах, в избах те же люди ходят в грязном и бедном платье. Берегут хорошие фабричные изделия, носят самодельщину, женщины — синий крашеный сарафан, а на ногах, вместо праздничных сапог — берестяные лапти» [3, с. 99].

Пошивом одежды занимались женщины. Ткань кроили бережливо, лишних обрезков не делали. Одежда делилась на повседневную, рабочую, праздничную, обрядовую. Праздничную и выходную особо берегли т. к. шили её из покупных тканей, за которые «плачены деньги».

В нашей местности носили сарафаны смешанного типа на лифе. Встречаются сарафаны с неполным лифом, облегающим только спину

с завязками под грудью. Есть сарафаны с оборками и нашивками из косых полос. Все эти виды возникли под влиянием городской моды.

В коллекциях музеев хранятся домотканые сарафаны: «дольники» из овечьей шерсти; пестрядинные в клетку или полоску; крашенные из набивной ткани. В нашей местности эти сарафаны называли кубовиками, набоешниками, печка (е) тниками. «В будни женщины ходят в полинялых синеных холщевых сарафанах, печатных или простых. Со слов стариков сарафаны не синили в покупной кубовой краске, а окрашивали в краснобурый цвет домашнею краской, которую варили из какого-то растения» [3, с. 83].

В ходе исследования были выявлены центры по производству набойки: деревни Заборье, Веретья, Глебково. В Глебково набойкой занимался Фёдор Михеевич Секушин, которого научил промыслу политический ссыльный Владимирской области Михаил Скворцов. «Фёдора он научил красить холсты, синить и набивать. Для этого были сделаны набивные доски. Рисунки намазывали краской и прикладывали на синёный холст, получался красивый материал. Из него бабы шили наряд наподобие сарафана с ляжками, называли их печатниками».

Зимние сарафаны — «дольники», локальное название становухи, шерстянки. «Пряжа из коровьей, овечьей или козьей шерсти шла на уток ткани...» [2, с. 107]. «Прежде в с. Андреевском бабы носили суконники, т. е. красные шерстяные юбки» [3, с. 83]. Ткань для тёплых сарафанов изготовлялась на станке с широким до 90 см бердом. Переплетение нитей репсовое (уток перекрывал основу и ткань казалась чисто шерстяной). Шерстяная нить была самых разных цветов: красного, фиолетового, синего, зеленого, желтого, коричневого [4, с. 349]. Сарафаны «дольники» в нашем районе бытовали не в каждой деревне. «Полосатые шерстяные сарафаны носили вотченки».

Пестрядинные сарафаны в клетку, реже в полоску, широко бытовали в нашей местности. Другие названия: пестряк, клитчетина, тканик. Встречаются сарафаны, домотканое пестрядинное полотно которых выткано на 4 подножках ремизным узором. Пестрядинные сарафаны шили из пяти полос, требовалось 7–8 м.

Если повседневные сарафаны были холщевыми или шерстяными, то праздничные шились из дорогих шелковых и ситцевых тканей и богато украшались парчовыми лентами, позументами, пуговицами [4, с. 313]. «Летом носили ситцевые, сатиновые, аглицкие». Сарафаны из красной покупной ткани называли кумачовыми. Подол обильно украшали вышивкой в технике «тамбурный шов» (тамбурили). Тра-

диционный сарафан в нашей местности бытовал до середины XX в. [5, с. 11].

Местные женщины под сарафаны надевали исподки из полотна или ситца. Верхнюю часть нательной рубахи называли воротушка, верхница, рукава украшали вышивкой. Встречается много воротушек, вытканых ремизным ткачеством — узорчатиной. Рубахи были с длинными рукавами и рукавами в три четверти, с манжетами и без них. Низ рукавов оформляли мерным кружевом или обрабатывали швом «вески» по типу мережки. Ворот оформляли по-разному: со стоечкой, на планке, с разрезом, застёгивали на пуговицы или крючки.

Нижняя часть исподки — подстав, стан длиной ниже колена. Внизу украшали вышивкой, подузорниками, нашивками, прошвами браного ткачества (выклады, выбор). Часто использовали нижние юбки. Местное название подволонница, подболоканка [6].

Поверх сарафана надевался передник. До нашего времени сохранились поздние передники, завязывавшиеся на талии [4, с. 314]. Фартук «кубовой», «пестрядиной». Шили из покупных тканей «красный фартук с тесёмочками желтыми вытканными на станке». «Чёрный сатиновый фартук с вышитым подолом, вышиты мужички, вышивала Василиса Шушкова». «С сарафаном кубовиком носили пестрядиной фартук». Передники позднего периода украшали вышивкой в технике «крест». Вышивали петухов, орнаменты, буквы. Часто встречаются передники с «грибом», так в нашем районе называют оборку. «Гриб» пришивается к основной части «витеечкой» (зубчиками), украшается узкими бейками из хлопчатобумажной ткани, «проставками», по низу пришивали «мысы» — кружево ручной вязки крючком.

Обязательный атрибут костюма — пояс. Местные названия пояся, опояся, полосатики, полосатички [6]. «Рубахи опоясывали гарусными поясами, которые вяжут девицы с длинными, больше четверти, кистями». Полосатые пояса ткались на кроснах. «Пояся в 25 или в 35 ниток на самодельном станке», «...носили женщины в будни и молодые и старые». «Радужные» или «столбоватики» это покупные пояса, которые изготавливались в артелях. «Вязаный фабричный пояс был в почёте. Бедные девушки их и не видали. Носили девушки из зажиточных семей. У нас на всю волость было всего два таких пояса». В разные временные периоды способы подвязывания поясов различались. «Узел косой, прямой, петелькой — когда какая мода была. Концы пояса одинаково, не ровно неприлично считалось». «В один ряд, не довгий, завязывали слева, узелком, без бантика. Концы не большиё, с кисточками. Кисти

как ковбочки. Негласный закон гласил, что женщины завязывали пояса под сердцем, а мужчины справа». Носить пояса перестали в 1930-х гг.

Женские головные уборы в разные периоды различались. «На голове они носили прежде сороки, какие-то высокие борушки, потом шамшурь, потом пошли и повойники. «Девыцы покрывають голову платком в 5 руб., такими же платками замужние женщины покрывають свои шамшурь» [3, с. 83]. «Раньше, как выходили замуж и сразу плели плетни на голове. Косички так назывались. А бабушка надевала кокошник. Он накидалсе на голову, тоже с завязочками сзади». «На голову надевали повойник или шлык — шапочку, украшенную бисером или вышивкой». Платок, или фатка, считался модной деталью одежды деревенских девушек. Местные названия белых платков: «оглячушки», «полеухи». Их украшали вышивками «вышивали по крестовому, гладью». Зимой носили шерстяные шали разных размеров и расцветок. Способ подвязывания: «платок с носочком»; «...платок спереди повязывали. В молодости мы форсили. Туды кончики-то прятали» [7].

Выходной и праздничный костюм обязательно дополняли украшениями. «Из украшений девыцы носят бусы, нашейники связанные из бисера и серьги. Последние ценою в 3 коп., в 5 коп. и 10 коп., есть и серебряные в 2 руб. В серьги вставляют жировые железы, вырезанные у диких уток, высохнув, они сильно распушаются, это украшение называется пушками. «Пушки — золотые ушки» — здешняя поговорка». «Украшения девушек состоят из нашейников, связанных из бересты в виде отложного воротничка и надеваемого на шею» [2, с. 99]. «Ряса, лопуны — светлые бусы в несколько ниток из мелкого бисера, лентой на шею украшали грудь». «К костюму на шею надевали ожерелье, выполненное из мелких бусин, нити переплетались в клеточку». Бусы носили стеклянные разноцветные, украшения покупали в магазине.

Косу, символ девичества, украшали цветными атласными лентами. «У которых до самой задницы косы, заплетена, да ленты, ленты-то бантиком завяжут, раньше-то девки-то были ненаглядетьчѣ». Женщины заплетали волосы в две косы и укладывали вокруг головы, пряча под платком. Если волосы по какой-то причине были видны из-под головного убора, то женщину осуждали: «Поведенье не такое, худое, волосы выпустила».

Крестьяне носили кожаную, плетѣную, войлочную обувь. «На ногах крестьянки прежде носили в праздники коты, ныне стали носить башмаки, покупаемые на городском рынке. В будни на ногах женщин или нет ничего, или лапти, реже лыковые, чаще берестяные». Летом не только в избах сидят босые, но и косят на пожне без всякой обуви. Зимой носят

войлочные катаники из овечьей шерсти» [3, с. 84]. «Летом носили ступни, а зимой лапти с шерстяными носками и онучами» или с портянками — «подвёрточки», «обмотки», «полуголонки».

В начале XX в. развитие костюма шло по пути слияния одежды городского и сельского населения. Народный костюм уходил в прошлое, т. к. началось массовое производство тканей и готовой одежды. Но до сих пор в отдалённых деревнях нашего района можно встретить бабушку, одетую в сарафан или парочку, ту одежду, которую она носила в своей молодости.

Примечания

1. Бабушкинский район Вологодской области ранее носил название Леденгский уезд Вологодской губернии.
2. Белов, В. И. Лад: очерки народной эстетики / В. И. Белов. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Молодая гвардия, 1989. — 422 с.
3. Потанин, Г. Н. Провинциальные истории: краеведческий сборник / Г. Н. Потанин. — Никольск, 2021. — 124 с.
4. Русский Север: этническая история и народная культура XII–XX вв. / под ред. И. В. Власовой. — М.: Наука, 2004. — 848 с.
5. Традиционный народный костюм Вологодской области (кон. XIX — первая половина XX века): этнограф. очерки и экспедиц. материалы. — Вологда, 2006. — 112 с.
6. Каждому слову своё место: [сборник] / составители: Е. С. Сысоева, Н. С. Князева. — Вологодская обл., 2013. — 26 с.
7. Информант — Мария Арсеньевна Медведева, 1941 г.р., д. Козлец Бабушкинского района Вологодской области.

УДК 391.7:391.2 (=512.165)

Чимпоеш Л. С.

Chimpoesh L.

ТРАДИЦИОННЫЕ УКРАШЕНИЯ В НАРЯДЕ ГАГАУЗСКИХ ЖЕНЩИН

TRADITIONAL JEWELRY IN GAGAUZ WOMEN'S GARMENTS

Аннотация: Женские украшения играли и играют большую информационную роль в системе национальной культуры народа, демонстрируя не только имущественное положение семьи, но и эстетический вкус самой девушки. Основным элементом одежды гагаузских женщин являлись нагрудные украшения, состоящие из многочисленных рядов бус и золотых монет. Существенным дополнением к наряду были серьги и браслеты. Одним из обязательных элементов одежды являлся пояс с серебряной пряжкой украшенной чеканным узором.

Ключевые слова: гагаузский женский наряд, нагрудные украшения, серьги, браслеты, пояс

Abstract: Women's jewelry has played and is playing a great informational role in the folk culture, demonstrating not only the financial status of the family, but also the aesthetic taste of the owner herself. The main element of the Gagauz women's clothing was the chest decorations, consisting of numerous rows of beads and gold coins. Earrings and bracelets were a significant addition to the outfit. One of the obligatory elements of clothing was a belt with a silver buckle, decorated with a hammered pattern.

Keywords: Gagauz women's outfit, chest decorations, earrings, bracelets, belt

Самым популярным местом демонстрации нарядов и украшений у гагаузок, исторически являлись «хору», народные танцы и гуляния, проходившие в праздничные и в выходные дни. Впервые свой наряд, самое лучшее и модное одевалось в праздники на «хору», наблюдалось это, во всех гагаузских населенных пунктах вплоть до 1960–70-х гг. Это было своеобразным показом, модным «дефиле» у девушек на выданье, где сочеталось красота, юность, скромность и достаток.

Между тем шествия молодежи по улицам городов и сел на «хору», в то время представляли собой довольно торжественное и красочное зрелище, чем-то отдаленно напоминающие шествие кинодив и кинозвезд, отмечает М. Н. Губогло: «Из многих улиц и Чадыр-Лунги, и Тирасполя (Грашполи) стекались нарядно одетые юноши и девушки. Обязательным атрибутом посещения хору считались белые шелковые платки с длинными кистями, обязательно несколько длинных платьев, одетых одно на другое, а поверх — украшения из серебряных монет, крупных золотых монет («лифт») и мелких монет («махмудя» —

от *махмудия*, золотых монет первой половины XIX в., времен султана Махмуда II [3, с. 337].

Не только яркий процесс происходящего, но и сами рассказы об этом вызывали большой интерес. Из воспоминаний Чимпоеш Марии Николаевны (с. Томай, 1935 г. р.): «На выходные, в день «хору», мимо нас по улице, проходили три сестры, девушки из очень состоятельной семьи, когда они шли по улице, то было слышно издалека, как в такт стуку каблуков их модных туфель, мелодично и громко звенели их ожерелья, многочисленные ряды золотых монет и бус, достигающих аж до пояса» [1, а. а.].

Дорогие украшения девушке дарились родителями, отцом, так же дары она получала и от жениха перед свадьбой, эти традиции сохранились вплоть до середины XX в. В. А. Мошков пишет, что «самым дорогим расходом гагаузов на свадьбе — это золотые украшения в форме монет, которые женщины носят в виде ожерелья на шее; они обязательно должны быть подарены женихом. Поэтому совершенно справедливо выражаются в шутку гагаузы, что иная из их женщин «носит у себя на шее не одну пару волос» [6, с. 339]. Что касается золотых украшений, которые каждая девушка носила до замужества, то они покупались ее родителями, но не составляли ее собственность. Во время свадьбы они у нее отбирались и шли в приданное за одним из ее братьев. Он подарит их своей будущей невесте. Считается необходимо купить для невесты: около 40 штук «алтынов», т. е. самых мелких золотых кружков, от 3 до 4-х «лефти» (самых крупных кружков). Что касается «махмудя», т. е. кружков средней величины, будет куплено несколько менее, чем 40 штук. Один «махмудя» стоит столько, сколько стоят 8 «алтын», а вообще «махмудя» носят от 4-х до 12 шт. Пару серег золотых и перстень серебряный [6, с. 339].

Само ожерелье в народе называют по-разному («*такым*», «*гердан*», «*алтыннар*», «*мониста*»), оно имеет разную форму и особый порядок расстановки, свою систему в составлении полной картины нагрудного украшения. В своих записях В. А. Мошков отмечает, что «в праздники девушки надевают на шею ожерелье..., в три ряда один над другим, самые большие («лефть») вешаются выше всех, под шеей. Во втором ряду, пониже, вешаются кружки среднего размера («махмудя»). Наконец, в самом нижнем ряду — самые мелкие («алтын»)». Кроме золотых кружков, девушки носят на шее коралловые и перламутровые ожерелья, так же стеклянные бусы всевозможных видов и цветов. В общем, всех этих украшений вешается так много, что они закрывают всю грудь до самого пояса» [6, с. 339].

Многие украшения привозились паломниками из святых мест. Больше всего ценились привозные перламутровые бусы «*седефь*», которые носились постоянно, считалось, что они обладают оберегающей силой из-за своего происхождения. Обычным было ношение крестика «*ставро*», медного, костяного, перламутрового, реже из драгоценных металлов. Крестики были в основном привозные и их носили с самого рождения.

Излюбленными женскими украшениями, которые носили всегда и в будние и в праздничные дни, были браслеты «*билезик*», простые, стеклянные, медные, чаще серебряные, реже золотые. Различные по форме, материалу и исполнению, широкие и узкие, застегивающиеся и с несомкнутыми концами. Изготовленные ювелирами браслеты, чеканные и гладкие, были, как правило, украшены растительным орнаментом.

В фольклоре гагаузов, в эпических произведениях — дастанах, часто встречаются упоминания женских украшений, в том числе и древнее редкое название браслета «*кол байы*», налобные жемчужные ожерелья «*инжи*», «*ак гердан*», кольца, тонкие золотые и серебряные браслеты «*кентиишим*» и табакерки для благовоний и нюхательного табака «*бурнума ёнфя*» [7, с. 92.].

Серьги всегда являлись обязательным женским атрибутом красоты, так например, девочкам в семье принято было прокалывать уши и к двум годам надевать серьги, как правило, с камушком. Серьги были разными, серебряными и золотыми, но традиционными считались массивные, в форме полумесяца золотые серьги «*халка*». Декорировали эти серьги ювелиры, как правило растительным узорным орнаментом, а носили их в основном замужние женщины. По традиции, после свадьбы свекровь снимала свои серьги и надевала молодой невестке. Смысл такого дара заключалась, в том, что невестку в доме встречали как будущую хозяйку и принимали как дочь [1, а. а.].

Золотое колечко и золотые серьги девушка получала в качестве подарка от жениха, но носили эти украшения в особых случаях, а повседневными, как правило были простые, оловянные или серебряные колечки.

Сакральным и наиболее древним элементом женской одежды гагаузки был пояс. По описанию К. Иречека «Безрукавка или кофта у девушек, даже самых маленьких, подпоясывается кушаком («*колан*») из золотой или серебряной галунной ткани с посеребренной пряжкой («*пахта*»), украшенной выпуклыми узорами. Он называется «*гюмюш кушак*» (т. е. серебряный), но делается из меди (посеребренной) и состоял из ряда медных колец, надетых на кожаный ремень» [4; 6 с. 397].

Элементами декора и украшений гагаузской одежды, являлись и поясные пряжки («*пафта*», «*чепраз*»). Их изготавливали кустарным способом, преимущественно из белого или желтого металлического сплава, иногда из меди или серебра.

Отдельной группой украшений, более скромных, но немаловажных являются приспособления для волос, даже если они не всегда видны из-под головного убора. Это разные виды заколок, шпилек «*болдур*», «*тока*», декорированный бусинками ракушками гребень «*тарак*», а также разноцветные узкие и широкие ленты для девичьих кос «*ширит*».

Традиции ювелирного мастерства были известны гагаузам еще на территории Северо-Восточной Болгарии, на территории Бессарабии гагаузы и болгары предпочитали покупать ювелирные украшения на рынке. Спрос на эти изделия был настолько велик, что их в большом количестве привозили паломники «*хаджи*» из святых мест. Именно таким путем у гагаузок появились тонкой чеканной работы браслеты, пряжки для женских поясов, монисты, перламутровые бусы. Эти привезенные издалека украшения, среди которых было много изделий из серебра, являлись предметами особой ценности в семье и передавались по наследству.

На сегодняшний день с образцами гагаузских женских украшений можно познакомиться в городских и сельских музеях Гагаузии, в Национальном музее этнографии и естественной истории в г. Кишиневе. Одна из интересных коллекций находится в фондах Российского этнографического музея С-Петербурга. Это — образцы, переданные в дар или приобретенные сотрудниками музея во время экспедиций. Среди них особую группу экспонатов представляют женские шейно-нагрудные и поясные украшения: «Это ожерелья из перламутра (*sedef boncuk*) или кораллов (*mercan boncuk*) с маленьким серебряным крестиком, шейное украшение из одной австрийской монеты и двух жетонов с надписью «выбито в Константинополе» (*left*), а также старинный кожаный пояс с металлическими накладками (*kolan*)» [8, С. 293–304].

Все перечисленные типы женских украшений свойственны в той или иной мере болгарам Бессарабии и юга России, большая часть из них являются составной частью костюма задунайских гагаузов и имеют широкие аналогии в традиционных комплексах одежды балканских народов и народов тюркского мира, что свидетельствует о древнейших корнях большинства архаичных элементов украшений.

Примечания

1. Архив автора, полевые материалы (1987–1993 гг.)

2. Гагаузы / отв. ред. М. Н. Губогло, Е. Н. Квилинкова. — Москва: Наука, 2011. — С. 337.
3. Иречек, К. Княжество България. Ч. II / К. Иречек. — Пловдив, 1899. — С. 816–847.
4. Мошков, В. А. Гагаузы Бендерского уезда: (этнографические очерки и материалы) / В. А. Мошков. — Кишинёв, 2004. — С. 339.
5. Образ народного героя в гагаузских дастанах (жіночі образі) = Gagauz destanlarında halk kahramanın şekli (kadın süreti) // Литература фольклор проблеми поэтики. Вып. 33. Ч. 1: Гагаузка культура. — Киев, 2009.
6. Kalaşnikova, N. Sankt-Petersburg Rus Etnografik Müzesi»nin Arşivinde Korunan Türk Maddi Kültür Mirasın Koleksiyonları. Osmanlı Coğrafyası Kültürel Arşiv Mirasının Yönetimi ve Tapu Arşivlerinin Rolü / N. Kalaşnikova, L. Çimpoş // Uluslararası Kongre 21–23 Kasım 2012. Bildiriler. Cilt III. — Ankara, 2013. — S. 293–304.

УДК 7.011.26:391 (470.342) (=512.145)

Шкляева Л. М.

Shklyueva L.

**НАРОДНЫЙ КОСТЮМ ТАТАР КИРОВСКОЙ
ОБЛАСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИИ
ИЯЛИ ИМ. Г. ИБРАГИМОВА АН РТ 2017 Г.)**

**FOLK COSTUME OF TATARS OF THE KIROV REGION (BASED
ON THE MATERIALS FROM THE EXPEDITION UNDERTAKEN
BY THE INSTITUTE OF THE LANGUAGE AND LITERATURE,
NAMED AFTER G. IBRAGIMOV AT THE ACADEMY OF
SCIENCES, THE REPUBLIC OF TATARSTAN 2017)**

***Аннотация.** В статье рассматриваются головные уборы, платья, нагрудные украшения и обувь, входящие в комплекс традиционного женского костюма татар Кировской области. Выявляются локальные особенности их форм, колористического решения, технологии декоративной отделки и узорного оформления.*

***Ключевые слова:** народный костюм, Кировская область, татары*

***Abstract.** The article describes the hats, dresses, breast ornaments and shoes included in the Complex of the traditional costume of the Tatars of the Kirov region. Attention is drawn to the local features of forms, color solutions, technologies of decorative finishing and patterned design.*

***Keywords:** folk costume, Kirov region, Tatars*

Декоративно-прикладное творчество у татар развивалось на протяжении многих столетий. Искусство костюма, играющего значительную роль в этнической культуре, отражало сословную принадлежность и статус обладателя, выполняло защитные «обережные» функции, осуществляло своеобразную связь между поколениями, транслируя эстетические каноны [6, с. 12]. Сохранившиеся самобытные костюмы татар Кировской области периода XIX — начала XX вв., не только дают представление о таких видах ремесел того времени, как ткачество, вышивка, аппликация и др., но и позволяют сделать предположение о том, что наблюдается сходство в костюмном комплексе городских казанских и кариновских татар (выходцев из села Кариново Кировской области).

Формирование образной и знаковой систем народного костюма изучалось П. Г. Богатыревым (1975) [1], Н. М. Калашниковой (2002) [5], А. А. Васильевым (2011) [3] и др. исследователями. О татарском костюме

написаны научные труды С. В. Сусловой [7] и Р. Г. Мухамедовой (2000) [7], Ф. Х. Валеевым (2020) [2] и др.

Известно, что в силуэте кроя, колористическом решении и узорной отделке народного костюма проявились как общенациональные, так и локальные особенности мировосприятия каждой этнографической группы татар, проживающих на различных территориях России, в том числе и в Кировской области, где проходила экспедиция, маршрут которой охватывал места компактного проживания татар в Слободском, Вятскополянском и Малмыжском районах. В данной статье рассматриваются материалы, собранные в музейных (частных, клубных, школьных, библиотечных) коллекциях.

К женским головным уборам татар Кировской области первой половины XX в. относились большие (124х124) ситцевые платки, украшенные цветочно-растительными узорами в набойной/набивной технике. Их цветовая гамма включала три цвета: красный, розовый и белый. По периметру изделие окаймлял орнаментальный бордюру. В период, когда они были популярными, их продавали, как «французские» платки. Также широкое распространение получили белые шелковые платки с бахромой, называемые в народе «ракушка», из-за их специфического ажурного декора машинной вязки. В сочетании с платками женщины носили такие же, как у казанских татарок декоративные (размером с ладонь) калфаки. Они также шились из темного бархата и оформлялись впереди сходным узором из золотных нитей швом «вприкреп» и пайетками, либо вышивкой белым бисером. Композиция их цветочного декора отличалась асимметрией. Все подобные образцы относятся к концу XIX в. Также в экспозициях демонстрируется другой тип женского головного убора, созданного под влиянием городской моды начала 1910-х гг., имеющего форму шляпки-пилотки с плоским верхом. Один из них, из ярко-зеленого бархата, сверху украшен двумя бантами (из этого же материала), расположенными друг за другом. Передняя часть указанного изделия богато декорирована золотным шитьем в симметричной композиции. Другой, сшитый из черного бархата, оформлен асимметричной веточкой из белого бисера. Ко второй половине XX в. относятся мягкие круглые шапочки с невысоким бортом, вышитые по центру лобной части симметричным цветочным узором из белого бисера либо из пайеток. Такого типа головные уборы до сих пор встречаются у кировских татарок [8, с. 3].

Женские платья из музейных собраний относятся к различным временным периодам. Одно из них, самое раннее по датировке (XIX в.), находится в красведческом музее с. Средние Шуни, созданного в 1982 г.

Тогда его принесли в дар родственники, предки которых до Октябрьской революции (1917 г.) относились к богатым кариновским татарам. Оно было сшито из дорогого фабричного узорного атласа. На бледно-охристом фоне ткани плотно расположены цветочно-растительные узоры того же цвета, но более насыщенные по тону. Длинное платье свободного кроя декорировано оборками, расположенными в два ряда по низу, по краю отрезного лифа и по горловине. Это изделие с широкими рукавами до запястий и застегивалось впереди. Другое платье начала XX в. из коллекции Слободского краеведческого музея также принадлежало зажиточной кариновской татарке. Оно было сшито из нежно-зеленого атласа, на основном поле которого дан рисунок крупных тюльпанов в переплетении изящных стеблей. Платье декорировано фабричными кружевами по низу подола и по краю горловины. Впереди по центру грудки изделия пришита стилизованная кружевная имитация «изю» — нагрудного съемного декорированного элемента костюма. Длинные рукава завершались манжетами. Талия — подчеркивалась застегивающимся поясом из той же ткани. Описанные выше платья являются наиболее традиционными и характерными для костюма городских кариновских татар, комплекс которого, как и у казанских городских татарок дополняли «изю», камзол и узорные кожаные сапожки или туфли.

Однотипные экземпляры «изю» демонстрировались в различных музеях Кировской области. Даты рождения их бывших владелиц относятся к самому началу XX в. Все изделия сшиты на тканевой основе и схожи с «изю» казанских татарок, как по декору, так и по лопатообразной форме, доходящей почти до пояса. Традиционная отделка данных изделий включала не менее двух рядов позумента, чередующихся с тремя разноцветными рядами атласа или саржи. «Изю» носилось сверху платья, под камзолом.

Нарядные женские камзолы шили в конце XIX — начале XX в. из темного бархата и оформляли по краю широкой позументной лентой. Данные экземпляры находятся в школьном музее с. Татарская Верхняя Гоньба и Слободском краеведческом музее. Клинья на спинке камзолов расширялись от пояса таким образом, что создавалось впечатление узкой талии и широких бедер. Длина изделия доходила до их середины. К более раннему периоду относится камзол, хранящийся в музее с. Шуни. Его сшили, когда среди татар вошел в моду узбекский материал сорта «адрас», сотканый из нитей натурального шелка и хлопка, что придавало ему естественное мерцание. Нити для «адраса» выкрашивались природными красителями, узор создавался вручную в стиле «икат» (рус. «отражение

облака в воде»). Данный камзол, отороченный по краю мехом куницы, доходил до колен. Таких изделий сохранилось очень мало, намного больше в музеях представлено коротких камзолов 1950–60-х гг., которые шили из темного плюша, прокладывали ватином и простегивали. Облик, лишенный всякой декоративной отделки, напоминает о суровом стиле в искусстве и жизни тех лет, когда по уровню низкого дохода люди были почти на равных, в отличие от предыдущих дореволюционных этапов развития костюма, что явно отразилось и в типах сохранившейся обуви.

В сельских музеях соседствуют лыковые лапти и дорогая узорная кожаная обувь. Раньше лапти плелись в каждой семье сельской бедноты для собственных нужд. Кроме того, в деревнях были умельцы, торговавшие данным товаром на рынках, предоставлявшие на выбор широкий ассортимент традиционной обуви. Там зажиточные татары Кировской области приобретали дорогие сапоги и туфли, сшитые вручную в технике знаменитого татарского шва «встык» из кожи. Сапоги декорировались мозаикой, а туфли чаще расшивались золотными нитями «вприкреп» и пайетками. В отделке использовались традиционные мотивы растительного орнамента.

Сохранившиеся образцы женского костюмного комплекса кариновских татар Кировской области позволяют сделать вывод об их сходстве с костюмами городских казанских татар, свидетельствуют о происхождении их предков и отражают значимые исторические события, оказавшие влияние на эстетические принципы формирования его облика.

Примечания

1. Богатырев, П. Г. О знаковой функции в costume / П. Г. Богатырев // Труды по знаковым системам: сб. научн. тр. — Тарту, 1975. — Т. 7. — С. 21–36.
2. Валеев, Ф. Х. Народное декоративное искусство Татарстана / Ф. Х. Валеев. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1984. — 188 с.
3. Васильев, А. А. Судьбы моды / А. А. Васильев. — Москва: Альпина, 2011. — 464 с.
4. Калашникова, Н. М. Народный костюм: (семиотические функции) / Н. М. Калашникова. — Москва: Сварог и Ко, 2002. — 376 с.
5. Липская, В. М. Функциональность костюма как транслятора социальных ценностей / В. М. Липская // Обсерватория культуры. — Москва, 2012. — № 1. — С. 92–97.
6. Сулова, С. В. Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX — начало XX вв.): историко-этнографический атлас татарского народа / С. В. Сулова, Р. Г. Мухамедова. — Казань: Фен, 2000. — 312 с.
7. Хасанова, М. Т. Татарские народные традиции: семейные обряды и традиции / М. Т. Хасанова, Е. Н. Касимова. — Малмыж: МКУК Малмыжская ЦБС, 2013. — 13 с.

ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 745.521:391.4:745.03Tolstikova

Толстикова А., Анищенко Ю.

Tolstikova A., Anishchenko Y.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПРОЕКТ ПЛАТОКВИЛТ

INTERNATIONAL PROJECT PLATOQUILT

Аннотация: Данная работа рассказывает о создании декоративных панно в одной из техник лоскутного шитья квилтинг на основе авторских платков, сделанных способом сублиматической печати на ткани.

Ключевые слова: дизайн, квилт, платок, декоративное панно, текстиль, лоскутное шитье.

Abstract: This article describes the creation process of decorative panels in one of the quilting techniques, patchwork sewing, based on designer shawls made by the method of sublimation printing on fabric.

Keywords: design, quilt, shawl, decorative panel, textiles, patchwork

Текстильный бренд Anna Tolstikova является частью Творческого объединения AGORApro и занимается созданием платков с 2011 года. Платки выполняются малыми тиражами на двух производствах, разными технологиями: на полиэфирных тканях способом сублиматической печати и на натуральных тканях (шелке и шерсти) способом прямой цифровой печати. Обе эти техники печати высокотехнологичные, ультрасовременные и дают возможность художнику реализовывать самые смелые замыслы. Основная идея бренда — создание рисунка с культурологическими традициями и корнями. Девиз бренда — «Искусство в квадрате» полно отражает эту идею.

Традиционная композиция платка содержит несколько основных маркеров, которые превращают ткань в платок: кайма, акцент в центре, декор по углам [1].

В декоративно-прикладном искусстве часто применяется принцип творческого варьирования, когда сюжеты, композиция и орнаменты заимствуются из одного вида искусства, перерабатываются и могут найти применение в другом виде [2. С. 185–186]. Такой процесс мы можем

наблюдать, когда для создания композиции платка используются приемы лоскутного шитья.

За многовековую историю сформировались устоявшиеся принципы композиционного построения декоративно — прикладных изделий в этой технике:

- преобладание геометрических форм;
- сочетание различных орнаментов и декора;
- фрагментарность [3. С. 205–213].

В коллекции Творческого объединения AGORapro & Anna Tolstikova имеется ряд платков, которые так или иначе отражают эти принципы:

- Платок «Слово о полку Игореве». Сюжет платка рассказывает о походе русских князей на половцев, организованном Новгород-Северским князем Игорем Святославичем в 1185 году. В композиции платка применены принципы лоскутного шитья — геометрические формы отдельных элементов композиции и обилие орнаментальных вставок. В клеймах платка можно увидеть основных действующих лиц — Князя Игоря, певца Баяна, Ярославну, Архангела Михаила. Орнаментальный мотив конницы придает композиции динамику.
- Платок «Алфавит ремесел». В этом платке также легко проследить влияние лоскутной техники: квадраты, разделенные «тесью», и широкая орнаментальная кайма. В орнаментации платка использованы мотивы из редко встречающегося вида русской азбуки, которая называется «буквица». Она включает сорок девять букв — все, которые когда-либо были использованы. Получился плат, состоящий из семи квадратов по сторонам. Каждая буква отвечает за народный промысел или ремесло. В большинстве случаев они совпадают по звучанию, например, «Г» — Гжель, «П» — Палех. Экземпляр платка находится в собрании «Музея истории русского платка и шали» в городе Павловский Посад.
- Платок «Царь обезьян» представляет собой рисунок в виде дерева, листья которого выполняют роль клейм. Они рассказывают историю царя обезьян и описывают его путешествие по России. Это юмористическая переработка традиционного китайского сюжета на русский лад. В композиции платка мы также видим использование элементов, имитирующих технику лоскутного шитья [4].

В 2020 году Анна Толстикова разработала коллекцию сувенирных платков по заказу «Музея истории русского платка и шали». В платках предполагалось сохранить элементы фирменного стиля музея. Рисунок и дизайн платков имитирует стеганое полотно. Получилось три разных макета — «Лоскут», «Авангард» и «Головоломка». Сегодня эта маленькая коллекция стала частью сувенирной продукции музея.

Темой настоящего сообщения является творческая коллаборация [5] с мастером квилтинга из США — Татьяной Грин. Татьяна более десяти лет занимается различными видами лоскутного шитья. Она разрабатывает авторские композиции и технологические приемы, участвует в выставках и является активным членом профессионального сообщества квилтеров Америки.

В 2019 году возникла идея создать совместный проект, взяв за основу платки бренда Anna Tolstikova. Для реализации проекта были выбраны изделия, в которых применение принципов лоскутного шитья в композиции не очевидно. В 2020 году, несмотря на большие трудности, их удалось переслать в Америку.

С древнейших времен стежка использовалась в ритуальных, религиозных целях. В средневековой Европе, лоскутное шитье и стежка носили практический характер. В Италии, например, дамы простегивали подлатники для защиты тела рыцаря, делая набивку в самых уязвимых местах. Спустя некоторое время эта стежка стала носить название «трапунто» и выполнялась в виде узора. Позже, в Англии XVIII века, стеганное полотно становится уже произведением декоративно-прикладного искусства. Вместе с переселенцами, эти традиции перемещаются в Америку, где квилтинг сегодня является одним из самых популярных видов рукоделия.

В России лоскутное шитье известно с XIX века. Сохранились изделия старообрядцев, а также есть много образцов из разных регионов России, Украины и Беларуси. [6]

Как мы видим, лоскутное шитье и набивная стежка (пэчворк и квилтинг) — две техники, которые прошли многовековую историю развития, и сегодня дополняют и обогащают одна другую. Так, готовый платок обшивается и подбивается наполнителем и тканью, рисунок платка получает новое звучание и объем. Надо отметить, что иногда делают стежку по готовому рисунку ткани, очень редко по платку.

В данном случае речь идет о сотрудничестве двух авторов — автора рисунка платка и автора стежки. Работа проводилась на двух континентах, удаленно, в период ограничений, по видеосвязи через интернет. Татьяна работала в Нью-Йорке, Анна Толстикова находилась в Москве и могла только издалека следить за происходящим. Возникающие вопросы решались по ходу, он-лайн или в переписке. Татьяна высылала фотографии образцов, уточняя замысел художника. Иногда ей приходилось распарывать сделанный фрагмент и начинать заново по собственной инициативе или после обсуждения с Анной. Так как это был эксперимент, первый опыт такого рода сотрудничества, авторы попробовали использовать для стежки

современную, синтетическую ткань «дешайн», из которой выполняют платки бренда Anna Tolstikova, и попали в точку. Атласное плетение или натуральный шелк вряд ли подошли бы для такого рода задачи. Тонкая, матовая и при этом достаточно плотная ткань прекрасно простегивалась. Татьяна разработала технологию «слоеного пирога»: продумала, какие слои и каким образом надо использовать, чтобы получился нужный объем, рельеф, чтобы не сборилась ткань, и стежка ложилась как следует. Так, в ходе работы Татьяной был сделан ряд усовершенствований и новаторских находок. Стежка производится вручную, на швейной машине, свободным ходом. Таким образом платок превращается в яркое декоративное полотно. Коллекция состоит из одиннадцати панно 90х90 см и трех панно 70х70 см. Платки подбирались по принципу возможности создания наиболее интересного рельефа. Первое панно было сделано в июне 2020 года из платка «Оранжерея» (размер 70х70 см, сублиматическая печать на синтетических тканях). Далее последовали панно из платков «Песнь о купце Калашникове» (70х70 см), «Ананас» (70х70 см), панно из платков «Физалис», «Гильгамеш», «Чертополох», «Русская сказка», «Василек», «Достоевский» (90х90 см) и др. Эти 14 работ, создававшиеся квилтером Татьяной Грин в Америке, были затем представлены на выставке ГрандТекстиль в ноябре 2021 года как Международный выставочный проект «ПлатоКВИЛТ. Москва — New York». Таким образом, получилось уникальное соединение различных художественных техник, материалов и технологий для создания совершенно новых произведений декоративно-прикладного искусства.

Примечания

1. Анна Толстикова. О классической композиции платка. — URL: <http://russiansilk.blogspot.com/2016/08/blog-post.html> (дата обращения: 14.03.2022).
2. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея / науч. рук.: Е. Петрова; авт. ст.: Н. Ковалева, М. Сорокина, Ю. Шлядинская. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2018. — С. 185–186.
3. Болчина, Е. Лоскутное шитье: история и традиции / Е. Болчина. — Москва: Бослен, 2019. — С. 205–213.
4. Более подробно посмотреть упоминаемые в докладе платки можно на сайте: www.agogarpo.ru.
5. Происходит от франц. collaboration «сотрудничество» от франц. collaborer «сотрудничать», далее от лат. collabоgо «работать совместно, сотрудничать». В искусстве существует арт-коллаборация, соисследование в данном случае в разных видах декоративно-прикладного искусства. См.: URL: <https://ru.wiktionary.org/wiki> (дата обращения: 14.03.2022).
6. Кольская, М. Пэчворк и квилтинг // [Maxima-library.org](http://maxima-library.org): [сайт]. — URL: <http://maxima-library.org/knigi/genre/b/384290?format=read> (дата обращения: 28.01.2022).

УДК 747.023.2:745.521:7.071.1

Загребин О. В., Загребина Н. М.

Zagrebin O., Zagrebina N.

ЛОСКУТНАЯ АППЛИКАЦИЯ КАК СРЕДСТВО АВТОРСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

PATCHWORK AS A MEANS OF AUTHOR'S EXPRESSION

***Аннотация:** в статье рассматривается практика использования приемов традиционной лоскутной аппликации в современных композициях на примере творчества уральских художников в области художественного текстиля.*

***Ключевые слова:** лоскутное шитье, аппликация, текстильное панно, художественный текстиль, традиции*

***Abstract:** The article discusses the practice of using the techniques of traditional patchworking in modern compositions based on the example of the works of Ural artists in the field of artistic textiles.*

***Keywords:** patchwork, applique, textile panel, artistic textiles, traditions*

В настоящее время мы все чаще обращаемся к проблеме взаимодействия профессионального и народного искусства. В ситуации размывания национальных границ культуры, искусство выступает инструментом сохранения традиции. Ему свойственно обращение к народному наследию.

Художественный текстиль — универсальное искусство, обладающее широкими возможностями (графическими, живописными, пластическими) для передачи образа. К важнейшим особенностям современного текстиля относится особый интерес к наследию и традициям ремесла. Это касается и технологии лоскутного шитья [1, с. 83]. Текстиль окружает нас всюду: это и декоративные элементы оформления среды, и предметы домашнего обихода. В современном мире люди стараются привнести в свою жизнь ярких красок и эмоций, в этом им помогают окружающие их изделия, выполненные в текстильной пластике. Одни хотят ощущать в своем доме спокойствие и умиротворение, выбирая при этом пастельные тона для работы. Другие стремятся к буйству чувств, и их выбор падает на яркие и экспрессивные цвета. Для третьих важна игра фактур в изделиях [2, с. 571].

Пэчворк для художницы из Екатеринбурга Светланы Ганзиной — увлекательная игра с цветом ткани, ее фактурой и ритмом. Темы и мотивы для своих панно автор черпает во впечатлениях от повседневной жизни, природы, искусства и превращает их в сложные и яркие композиции.

Цветы занимают основное место в ее декоративных панно. Сочетание плоскостной лоскутной графики и объемных элементов текстильного коллажа, тонкость машинной строчки и крупная ручная стежка гармонично вписываются в панно автора и являются ее узнаваемым почерком. «Обладая собственной цветовой и ритмической магией, в каждом интерьере они солируют и требуют почтительного отношения и достойного места. Я делаю изделие, с которым человеку придется жить и с которым у него не должно возникать никакого антагонизма, — говорит художница. — Мои работы — это одновременно арт-объекты и предметы для жизни» [3].

Стоит отметить работы, выполненные в соавторстве с художником-графиком Владимиром Ганзиным: «Линейка ветра», «Ника», «Цветы из Италии» и др. Отдельные элементы соединены в сложные композиции, концептуализирующие время, пространство, материю, стихии. Традиционные приемы обработки ткани дополняются современными — цифровой печатью, выжиганием по ткани, это создает сложный эффект «перетекания» форм и трансформации элементов [4, с. 56, 75]. Авторы проекта «Изгиб. Встречное 2. To art design» (2019 г.) предлагают смелый эксперимент сочетания художественной текстильной практики с тенденциями современного дизайна, как творческий метод.

В рамках проекта «Путь к Раю» екатеринбургские художники Наталья Чухловина и Ольга Севостьянова-Сокарева представили диптих «Пир» (2018 г.). В своей работе авторы обращаются к известным образам, событиям, историям и героям Священного писания, представляют свой творческий взгляд на историю мира, показывают путь спасения человека, становление его личности и чувства самоуважения [5]. Условность пространственных решений подчеркивает цветовая гамма в легких пастельных тонах, пластика форм при изображении растительности, птиц, животных, людей соблюдает стилевое единство. Мягкость и органичность характера композиции подчеркнуты техникой исполнения диптиха — лоскутной аппликацией. Качество ручной строчки придает характер наивности. Незначительные вкрапления элементов керамики служат дополнением и отражением авторской мысли.

Известный творческий дуэт художников из Перми Ольги Субботиной и Михаила Павлюкевича не ограничен определенным жанром или материалами. Однако, чаще всего можно встретить их работы с текстилем. Технология аппликаций, составленных из множества кусочков ткани, способных рождать новый орнаментальный узор, — основной творческий вектор. Собирая элементы в единое целое, художники продолжают

традицию лоскутных одеял, создавая при этом уникальное панно [6]. Знакомство с творчеством О. Субботиной и М. Павлюкевича предлагается начать с декоративного панно «Над лесом» (1999–2000 гг.), представленного в экспозиции Пермского музея изобразительных искусств. Композиция строится на ритме и направлении полос геометрических плоскостей. Они, в свою очередь, создают стилизованный силуэт, отправляющий к природе Пермского края, к мифическим берегам звериного стиля. Звериный стиль — уникальное самобытное явление культуры Пермской земли, представленное через культовое литье, бронзовые объемные и плоские изображения зверей, духов и богов. В композиции использованы шерстяные и шелковые лоскуты тканей, которые вручную крепятся на основу холста прямыми и косыми стежками. Полосы в виде стежков являются связующими между крупными частями и добавляют цельность стиля и графическое своеобразие.

В основе серии работ «Вторая жизнь» (2016 г.) мы встречаем узнаваемые старые вещи, бесконечные источники вдохновения для авторского союза, — ковры, одеяла, полотенца. Проект Leskrai. Ru (2011 г.) отображает картинку из жизни лесного отшельника, его валенок, кур и коров, а также белок, зайцев, лосей и прочих соседей. Многослойная черно-белая графика подчеркнута разнообразием поверхностных качеств материалов. Игра фактур чередуется с рваными необработанными краями текстильных поверхностей, элементами вышивки и стежки. А наличие текста, выполненного в той же технике, увлекает зрителя в глубинную атмосферу сюжета, созданную авторами. «В технологическом отношении их творчество демонстрирует слияние множества самостоятельных приемов, исходящих из многообразия используемых ими материалов, к свойствам и качествам которых художники особенно чутки... Их произведения удивительным образом вбирают в себя культурную память Пермского края и органично вплетают ее в мировое искусство, аллюзии которого явно или опосредованно также присутствуют в их работах. Их произведения наращивают эти круги охвата своего действия, оставляя отчетливыми, узнаваемыми границы мысли и всегда ясным изложение идеи. Их творчество становится синтетическим искусством памяти и культуры» [8, с. 68, 73].

Главной особенностью представленных творческих работ уральских художников является свой почерк, демонстрирующий оригинальное мышление, повествовательную наглядность, современную стилистику наряду с использованием традиционных приемов и техники исполнения, подтверждающий высокий профессионализм авторов. На сегодняшний

день текстильная аппликация приобретает новое звучание. Лоскутное шитье, в нашем представлении связанное с домашним рукоделием, становится востребованным как текстильное панно — современное художественное направление текстильного творчества.

Примечания

1. Пичугина, О. К. Художественный текстиль на первой уральской триеннале декоративного искусства / О. К. Пичугина, Г. Б. Храмцова // Декоративно-прикладное искусство, дизайн и народная художественная культура: образовательные и творческие аспекты: мат-лы Всерос. (с междунар. уч.) науч.-практ. конф., Красноярск, 30–31 марта 2017 года. — Красноярск: КГХИ, 2017. — С. 81–87.
2. Муратова, Д. С. Современные тенденции в текстильной пластике / Д. С. Муратова, А. С. Сысоева // Современные проблемы высшего образования: теория и практика: мат-лы Пятой Межвузовской науч.-практ. конф., организованной институтом культуры и искусств МГПУ, Москва, 15–23 апреля 2020 года / под общ. ред. С. М. Низамутдиновой. — Москва: Перспектива, 2020. — С. 568–573.
3. Художественный интерьерный текстиль Светланы Ганзиной // BERLOGOS: [Интернет-журнал]. — URL: <http://berlogos.ru/work/khudozhestvennyu-interernyu-tekstil-svetlany-ganzinoy/> (дата обращения: 01.05.2022).
4. II Уральская триеннале декоративного искусства: Всероссийская открытая выставка: каталог/ сост.: Е. Ю. Манерова, Г. Б. Храмцова, Э. Х. Деметьева [и др.]. — Екатеринбург: УрГАХУ, 2019. — 152 с.: ил. — URL: <http://uraldi.ru/uploadedFiles/files/UralDecoArt-block-2019-1.pdf> (дата обращения: 01.05.2022).
5. «На пути к Раю» // Преображенское братство: [сайт]. — URL: <https://psmb.ru/a/na-puti-k-raiu.html> (дата обращения: 01.02.2022).
6. Павлюкевич, М. Слои: текстиль, аппликация, вышивка / М. Павлюкевич, О. Субботина // Alanicamuseum: [сайт] <https://alanicamuseum.art/layers> (дата обращения: 01.02.2022).
7. Кульпина, Ю. Рукотворное искусство памяти / Ю. Кульпина // Декоративное искусство стран СНГ. — 2016. — № 1. — С. 66–73.

УДК 745.52:7.071.5 (=511.111) Strengell

Карюк Т. А., Цветкова Н. Н.

Karyuk T., Tsvetkova N.

МАРИАННА СТРЕНГЕЛЛЬ: ОСОБЕННОСТИ ПРАКТИЧЕСКОЙ И ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

MARIANNE STRENGELL: TEXTILE DESIGN AND TEACHING EXPERIENCE

Аннотация: В статье рассматривается практика финской художницы по текстилю Марианны Стренгелль. Проанализированы работы художницы 1940–1950-х гг., определены особенности ее преподавательской методике на текстильном отделении Академии искусств в Крэнбруке.

Ключевые слова: текстиль, дизайн, Стренгелль, Крэнбрук, Сааринен

Abstract: The article considers the work of Finnish-born textile designer Marianne Strengell. The authors analyze textiles designed by Strengell in the 1940's and 1950's, and reveal the main features of the methods she used during her teaching at Cranbrook Academy of Art.

Keywords: textile, design, Strengell, Cranbrook, Saarinen

Основанная Лойей Сааринен студия и текстильное отделение под ее руководством являлись основными компонентами в образовательной и практической деятельности Академии искусств в Крэнбруке. Несмотря на то, что принципы и подходы, выработанные Л. Сааринен и ее супругом, финским архитектором и президентом Академии Элиэлем Саариненом, становятся определяющими, в составе учреждения работали художницы, чье творчество имело непреходящую ценность для настоящей и дальнейшей практики Крэнбрука. Одной из них была Марианна Стренгелль, дизайнер по текстилю, преподаватель, работы которой во многом определили лицо как финского прикладного искусства середины XX века, так и американского текстильного дизайна этого периода.

М. Стренгелль родилась в Гельсингфорсе в 1909 году. Закончив обучение в Школе промышленного дизайна (ныне — Высшая школа искусств, дизайна и архитектуры Университета Аалто), художница направилась в Швецию для участия в подготовке Стокгольмской выставки 1930 года. Перед приездом в США М. Стренгелль занималась дизайном текстильных изделий, в частности ковров, гобеленов, обивочных тканей, в компании «Хемфлит-Котиакеруус» (Hemflit-Kotiahkeruus), при-

надлежавшей ее матери Анне Вегеллиус. Свои работы М. Стренгелль представляла на выставках в Барселоне (1929), Антверпене (1932), Милане (1933) и Париже (1937) [2, р. 193]. Наиболее успешной стала выставка художницы в Национальном музее Швеции в 1934 году. По воспоминаниям М. Стренгелль, ее творчество произвело большое впечатление и послужило доказательством тому, что и за пределами Швеции искусство текстиля отличалось новаторством и приобретало иные смысловые, художественные формы [1, р. 13]. Успех ее работ спровоцировал новые предложения — так, по приглашению датского художника и арт-менеджера Кая Дессау М. Стренгелль некоторое время проектировала изделия для его студии в Копенгагене и обучала ткачеству датских художниц.

Значительную роль в дальнейшей судьбе М. Стренгелль сыграла ее дружба с Э. Саариненом, другом отца художницы. В 1937 году архитектор предложил Марианне стать инструктором по ткачеству на текстильном отделении Академии искусств в Крэнбруке. Несмотря на то, что Лойя являлась главой отделения, ее в большей степени интересовало развитие собственной студии, в связи с чем М. Стренгелль руководила учебным процессом самостоятельно. Чуть позже она сменила Л. Сааринен и в период с 1942 по 1961 год возглавляла отделение ткачества и текстильного дизайна Академии [4, р. 2].

Большое внимание М. Стренгелль уделяла не техникам и технологиям, а декоративному решению текстильных изделий. «Я всегда была дизайнером, не ткачом», — вспоминала художница [1, р. 11]. Дизайн ее работ существенно отличался от художественных приемов Лойи и Элизля. Если декоративное исполнение ковров и гобеленов состояло из сюжетных композиций и орнаментальных элементов, выполненных в стилистике национальных рюйю, ар деко и доколумбовой эпохи, то в разработках М. Стренгелль акцент был смещен на цветовые сочетания и переплетения, за счет которых ткани приобретали особую структурность и текстуру. Еще в европейский период своего творчества, осознав, что новая эпоха требует отличных от традиционной финской текстильной практики приемов, художница обратилась к тем возможностям, которые давали материал и цвет. Апеллируя к национальному текстилю, но не пытаясь возродить ранние способы его художественного решения, М. Стренгелль вводила яркие цвета и использовала широкий спектр волокнистых материалов.

Именно эти базовые принципы лежали в основе методологии ее обучения текстильному искусству. Еще в компании «Хемфлит-Котиа-

керуус» М. Стренгелль раскладывала нити на полу и просила художниц собрать из них вариации цветовых сочетаний. По ее мнению, это развивало креативное мышление и позволяло научиться не только ткать, но и создавать разнообразные дизайн-решения. Прежде чем перейти к полноразмерному изделию, будущие художницы должны были разработать несколько образцов — эскизов, из которых коллективно выбирали наиболее удачный. Принципиально важным являлось то, что М. Стренгелль не помогала создавать дизайн этих изделий — все разработки были полностью самостоятельными [1, р. 18].

В Академии искусств в Крэнбруке студенты М. Стренгелль изучали основы ткацкого ремесла, устройство станка и работу на нем и, самое главное, учились экспериментировать, создавать собственные образцы, не инспирированные ранее существующими практиками. По воспоминаниям ее ученика и в будущем известного текстильного дизайнера Э. Россбаха, на одном из занятий она была крайне недовольна, увидев, как студенты взяли за основу формы скандинавских текстильных изделий и характерные для этой практики цветовые соотношения [3, р. 34]. Также художница настаивала на изучении экономических аспектов текстильной индустрии — студенты пробовали разрабатывать дизайн изделий для конкретных ценовых категорий. М. Стренгелль полагала, что тщательно продуманный и качественный продукт, выполненный в определенном ценовом диапазоне, является более востребованным и, следовательно, более ценным, чем работа, которая обладает просто интересным стилистическим решением [3, р. 35].

Этими принципами М. Стренгелль руководствовалась и при проектировании собственных изделий. Произведения 1940-х годов, представленные в собрании Музея современного искусства в Нью-Йорке, — декоративные, обивочные и занавесочные ткани — выполнены преимущественно из натуральных материалов, таких как хлопок, шерсть, джут или мохер, с добавлением искусственных: вискозы, шенилла, ацетатного шелка и других. В основе этих работ лежит структурный, функциональный принцип — текстурирование тканей не с помощью орнаментального решения, а за счет переплетения нитей. Данный подход в некотором отношении объединяет М. Стренгелль с представителями ткацкой мастерской школы Баухаус: Анни Альберс или Отти Бергер, настаивающих на «осязаемости», а не декоративности текстиля.

Поездка художницы на Филиппины в 1951 году повлияла не только на налаживание кустарного производства на территории республики, но и организацию работы текстильного отделения Академии искусств

в Крэнбруке по возвращении. Кроме усовершенствования ткацкого станка, который позволял создавать большое количество текстильных изделий за короткий промежуток времени, М. Стренгелль экспериментировала с традиционными филиппинскими волокнами, которые соответствовали ее упрощенному дизайну с акцентом на структурность ткани. Кокосовая шелуха, а также конопляные, тростниковые, ананасовые волокна стали основой для дальнейшей работы в Крэнбруке [4, p. 2].

1950-е годы — это время искусственных материалов в мировой дизайн-практике: появляются предметы мебели из стекловолокна, разработанные Чарльзом и Рей Имзами, первые эксперименты с пластиком Эро Сааринена, сына Лойи и Элиэля, и датского дизайнера Арне Якобсена. Исключением не стал и текстиль — М. Стренгелль была одной из первых художниц, работавших с синтетическим волокном. Использование искусственных материалов, более простых в обращении и дающих неограниченные колористические возможности, отказ от орнаментальных паттернов и внимание к текстуре оказали существенное влияние на американский рынок в области дизайна автомобилей и интерьера. По словам исследователей, универсальность новых нитей и тканей, использовавшихся в том числе М. Стренгелль, способствовала широкому применению текстиля в оформлении архитектуры, предметов мебели и автомобилей [4, p. 2].

Рассматривая работы 1950-х годов, мы можем говорить об усложнении цветового решения, задающего геометрический орнамент, и вариативности текстур, что достигается за счет использования разных технологий. Преимущественно, это образцы ковровых изделий с длинным разноцветным ворсом. С конца 1940-х годов М. Стренгелль работает в технике шелкографии и создает набивные ткани ярких цветов для компаний «Кнолл» (Knoll Associates) и «Сааринен-Свонсон» (The Saarinen Swanson Group). Абстрактные ненавязчивые паттерны позволяли использовать эти ткани в качестве обивочного материала или занавесок [2, p. 197]. Помимо этого, М. Стренгелль разрабатывала текстиль для оформления интерьеров технического центра «Дженерал Моторс» Э. Сааринена, обивочные ткани для автомобильных салонов компаний «Форд», «Крайслер» и др. По словам художницы, ранее ткани для автомобильного дизайна были гладкими и скользящими [1, p. 57]. М. Стренгелль стала использовать более практичные материалы и разрабатывать простой абстрактный, главным образом геометрический, монохромный дизайн. Наиболее известным является образец ткани «Тадж-Махал» для автомобиля «Линкольн Континенталь» 1954 года.

В сдержанное цветовое решение художница ввела металлические нити, что соответствовало популярной в тот период эстетике стримлайн.

Практическая деятельность М. Стренгелль, включающая как непосредственное творчество, так и преподавание, является знаковой для развития не только текстильной практики середины XX столетия, но и всей дизайн-индустрии этого времени, формировавшейся в том числе последователями М. Стренгелль — ее учениками.

Примечания

1. Brown, R. Oral history interview with Marianne Strengell, 1982 January 8 — December 16 // Smithsonian Institution; Archives of American Art: [сайт]. —
2. URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-marianne-strengell-12411#transcript> (дата обращения: 07.05.2022).
3. Design in America: the Cranbrook Vision 1925–1950. — New York: Harry N Abrams Inc., 1983.
4. Fiely, M. E. «Within a Framework of Limitations»: Marianne Strengell's Work as an Educator, Weaver, and Designer: MA Thesis. — Bowling Green: State University, 2006.
5. Marianne Strengell (1909–1998). Papers // Cranbrook Archives: [сайт]. —
6. URL: https://www.cranbrook.edu/sites/default/files/ftpimages/120/misc/misc_87182.pdf (дата обращения: 07.05.2022).

УДК 687.157:677.1/2

Кочкорбаева Ч. Т., Черунова И. В.

Kochkorbaeva Ch., Cherunova I.

ВЫБОР ЭКО-ВОЛОКНА С ЦЕЛЬЮ ВЫРАБОТКИ ТЕКСТИЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ

SELECTION OF ECO-FIBER FOR THE PURPOSE OF PRODUCING TEXTILE MATERIALS FOR SPECIAL CLOTHING

***Аннотация.** В данной статье рассматривается возможность использования таких волокон, как кендырь, масличный лен, техническая конопля. Применение данных волокон для выработки текстильных материалов для производства специальной одежды с улучшенными свойствами.*

***Ключевые слова:** спецодежда, эко-ткани, кендырь, масличный лен, техническая конопля.*

***Abstract.** This article discusses the possibility of using fibers such as kendyr, flax, industrial hemp, and the use of these fibers for the production of textile materials for special clothing with improved properties.*

***Keywords:** protective clothing, eco-fabrics, kendyr, flax, industrial hemp*

В процессе развития мировой текстильной промышленности большое внимание уделяется созданию нитей и тканей с заданными свойствами, а также улучшению функциональных качеств специальных одежных тканей с целью повышения их прочности. Важно заботиться о снижении обрывности нитей в процессе ткачества, повышении потребительских свойств текстильной продукции. Существенными являются вопросы разработки инновационной технологии создания специальных одежных тканей с новой структурой, имеющих высокую прочность. При осуществлении данной задачи важное значение имеет разработка ресурсосберегающей технологии производства качественных тканей из хлопка в смеси с новыми натуральными волокнами и выбор оптимального процентного соотношения структуры и волокнистого состава. Целью этой работы является изучение и поиск нетрадиционного сырья для новых видов материалов, которые можно будет использовать для производства спецодежды. Предполагается применение экологического чистого материала с улучшенными качествами.

Авторам посчастливилось принять участие в работе I-ой Международной научно-практической конференции «Устойчивое развитие

производства новых волокон и текстильных изделий» в Алматинском технологическом университете (АТУ), проведенной совместно с учеными и предпринимателями из Германии и Узбекистана 15 мая 2019 г. На этой конференции выступили известные исследователи из Германии [1–3], АТУ [4–6], Ташкентского института текстильной и легкой промышленности [7]. Основной темой дня была работа, проведенная за последние 5–10 лет немецкими учеными и производственниками вместе с коллегами из Казахстана и Узбекистана по изучению и разработке таких текстильных волокон как масленичный лен, техническая конопля, кендырь. До настоящего времени, например, в культуре масленичного льна использовались только семена с целью получения льняного масла, остальное сырье чаще всего сжигалось. В Казахстане, однако, научились из пресованных волокон изготавливать кирпичи для постройки легких летних коттеджей, что вызвало живой интерес слушателей. Масленичный лен в настоящее время на Западе используется как сырье в машиностроительной промышленности, в текстильной сфере ведутся поиски и разработки новых направлений применения подобных культур, которые на наших полях растут как сорняки.

Было интересно ознакомиться с исследованиями проекта LINOKAS, который объединяет в совместной работе республики Средней Азии и Казахстан. Проект предполагает уникальную возможность высаживать на поля следующие культуры: масленичный лен, кендырь и техническую коноплю. Это будет способствовать развитию перерабатывающей промышленности, а также расширению производства ассортиментной серии изделий легкой промышленности по использованию экологически чистого сырья.

В Республике Кыргызстан остановили свой выбор на кендыре. В ходе исследований в этом направлении была выявлена нерентабельность посадки, переработки и дальнейшего воспроизводства этой культуры. Ранее в 30-х гг. прошлого столетия на казахстанских полях была проведена попытка культивирования кендыря, но это не привело к положительному результату.

Еще в 1942 году В. А. Бурыгин констатировал: «В годы первой и второй пятилеток кендырю было уделено много внимания, и освоение этой культуры производилось в широких масштабах. Работы показали, что кендырь является весьма требовательным к почвенным условиям, влаге, уходу и отнюдь не является тем неприхотливым растением бросовых земель, каким он считался раньше. Выяснилось также, что высокие и маловетвистые стебли кендыря получают только в условиях тугаёв,

где кендырь развивается под тенью деревьев и кустарников. На открытых же лугах и особенно в условиях полей кендырь отличается меньшим ростом и сильной ветвистостью. Поэтому выходы луба и волокна у плантационного кендыря оказались ниже, чем у дикорастущего, а переработка стеблей труднее». Тем и завершилась «кендырная эпопея» [8].

Наши попытки приостановить этот процесс реализации программы по выращиванию кендыря в Кыргызстане, как нерентабельной культуры, возымели действие. В настоящее время наши хозяйственники подкорректировали эту программу и на вооружение взята цель по выращиванию масленичного льна. Кроме того, существует еще и проект АПАКО (Агропромышленная Ассоциация конопляной отрасли), который ориентирован на техническую коноплю. Этот проект считается наиболее перспективным, так как конопляные ткани обладают очень высокими техническими показателями и оказывают благотворное влияние на организм человека.

В России компания «Промрусскон» занимается выращиванием и глубокой переработкой технической конопли. Их проект рассчитан на 5 лет. Одним из направлений выпускаемой продукции этой компании является биоразлагаемая упаковка.

В 2011 году в России вновь смогли произвести ткань из пенько-волокна и даже изготовили из нее несколько комплектов постельного белья. В 2014-м на рынке впервые появилось отечественное конопляное масло, выпущенное на Алтае [9]. Как мы видим, это лишь первые попытки работы в этом направлении, предстоит провести более масштабные действия по производству текстильного материала.

Конопляная ткань поддерживает нормальный теплообмен в организме человека. Кроме того, ультрафиолетовые лучи задерживаются конопляной тканью на 95%; она мягко взаимодействует с кожей и способна защитить ее от вредного воздействия внешней среды (солей тяжелых металлов). Одежда из конопляной ткани несет в себе все лекарственные свойства этого растения, которые не теряются в течение эксплуатации. Кроме того, этот материал демонстрирует высокую прочность и функциональные свойства в смеси с другими волокнами. [10, 11].

В Узбекистане в период 2019–20 гг. в этой сфере были проведены исследования [12, 13], в результате которых получено новое волокно из растения рогоз, произрастающего в республике, и разработана технология создания новой смесовой ткани. Отмечалось, что импорт химических волокон из-за рубежа для производства спецодежды способствует увеличению расходов. Кроме того, эти волокна вредны для здоровья человека.

Заменить их предлагается рогозом, произрастающим в республике. Были проведены исследования по изучению свойств волокон рогоза.

По результатам исследований [14, 15] рогозовое волокно по своим характеристикам близко к хлопковому, путём их смешивания была получена новая пряжа, а затем разработана технология создания специальной одежды из ткани. Были изучены свойства полученных образцов ткани. Для придания мягкости и малой сминаемости возможно использование смесовых тканей, имеющих в своем составе 50% натурального волокна и 50% полиэстера. Полиэстер отличается от всех других химических волокон прочностью, что увеличивает износостойкость одежды, а добавление натуральных растительных волокон придает изделию свойство «дышать». Для обеспечения большей износостойкости ткани подвергаются дополнительной пропитке [11].

Заключение. При нынешней проблеме нехватки натурального сырья использование эко-волокон видится наиболее перспективным в производстве тканей для спецодежды строителей. Уровень требований к этим материалам объясняется тем, что обычные ткани для спецодежды не выдерживают повышенных динамических нагрузок.

Дальнейшие наши исследования будут направлены на испытания опытной партии специальной одежды из эко-тканей в реальных производственных условиях.

Примечания

7. Sigmund, I. Textile Potenziale Fur Kasachische Hanfkutzfasern Und Kendyrfasem / I. Sigmund // Collection of scientific papers of the IRTC «Sustainable development of the production of new fibers and textile products», ATU, 2019, May 14–15. — [S. l.], 2019. — P. 24–29.
8. Thevs, N. Agrarokologische Potenziale Der Landwirtschaftlichen Nutzung Von Kendyr-Apocynum Venetum / N. Thevs // Collection of scientific papers of the IRTC «Sustainable development of the production of new fibers and textile products», ATU, 2019, May 14–15. — [S. l.], 2019. — P. 17–21.
9. Bruchner, T. Aktueller Stand Der Projektvorbereitung Kendyrtex / T. Bruchner // Collection of scientific papers of the IRTC «Sustainable development of the production of new fibers and textile products», ATU, 2019, May 14–15. — [S. l.], 2019. — P. 34–39.
10. Влияние лигина и гемицеллюлозы на свойства лубяных волокон / Ф. Асанова, Л. Ермекбай, М. Отыншиев, И. Джуринская // Collection of scientific papers of the IRTC «Sustainable development of the production of new fibers and textile products», ATU, 2019, May 14–15. — [S. l.], 2019. — P. 110–114.
11. Калжан, Г. Перспектива использования отечественного масличного льна для производства лубяных волокон / Г. Калжан, М. Отыншиев // Collection of

- scientific papers of the IRTC «Sustainable development of the production of new fibers and textile products», ATU, 2019, May 14–15. — [S. 1.], 2019. — P. 96–102.
12. Айтжан, А. Сравнительный анализ эксплуатационных свойств текстильного материала из лубяных волокон / А. Айтжан, Л. Логинова, И. Джуриная // Collection of scientific papers of the IRTC «Sustainable development of the production of new fibers and textile products», ATU, 2019, May 14–15. — [S. 1.], 2019. — P. 105–107.
 13. Исследование топологии износа специальной одежды и разработка способа повышения их износостойкости / Ч. Т. Кочкорбаева, С. Ш. Ташпулатов, И. В. Черунова, Р. О. Жилисбаева, Л. Ф. Немирова // Collection of scientific papers of the IRTC «Sustainable development of the production of new fibers and textile products», ATU, 2019, May 14–15. — [S. 1.], 2019. — P. 101–104.
 14. Бурьгин, В. А. Дикорастущие волокнистые растения Узбекистана / В. А. Бурьгин. — Ташкент: Уз ФАН, 1942. — С. 6–8. — Научно-популярная серия.
 15. Белая, А. И в пир, и в мир. Техническая конопля может заменить десятки материалов в различных сферах // Агроинвестор: [сайт]. — URL: <https://www.agroinvestor.ru/companies/article/31689-i-v-pir-i-v-mir/> (дата обращения: 13.05.2022).
 16. Возможность разработки текстильных материалов из отечественного сырья для защитного костюма, экранирующего электромагнитные излучения / А. Б. Дошибекова, А. К. Баданова, С. Ш. Ташпулатов, Р. Д. Акбаров, И. В. Черунова, Л. Ф. Немирова // Collection of scientific papers of the IRTC «Sustainable development of the production of new fibers and textile products», ATU, 2019, May 14–15. — [S. 1.], 2019. — P. 65–67.
 17. Кочкорбаева, Ч. Т. Экологичные текстильные материалы как требование времени / Ч. Т. Кочкорбаева, С. Ш. Ташпулатов // Мода и дизайн: исторический опыт- новые технологии: материалы XXIII междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2020. — С. 199–203.
 18. Улучшение качества костюмных хлопчатобумажных тканей в зависимости от её опорной поверхности / Н. Б. Юсупова, К. Э. Разумеев, Д. Т. Назарова, С. Ш. Ташпулатов, Ж. Е. Данадилов, З. Б. Онгарбаева // Известия вузов. Технология текстильной промышленности. — 2019. — № 5 (383). — С. 85–88.
 19. Evaluation of the Structure the Costume Fabric over its Surface / N. B. Yusupova, D. T. Nazarova, S. A. Khamrayeva, Z. F. Valiyeva // IJARSET International Journal of Advanced Research in Science, Engineering and Technology. — India, 2018. —September (Vol. 5, Issue 9. — P. 6738–6742.
 20. Хамраева, С. А. Оценка показатели качества натуральных смешанных волокон / С. А. Хамраева, Д. Т. Назарова, Ф. Р. Тангрибердиев // International scientific conference «V Global science and innovations 2019: Central Asia». — Astana, 2019. — March. — P. 281–283.
 21. Назарова, Д. Т. Исследование износостойкости ткани для специальной одежды / Д. Т. Назарова, Ж. Г. Холмуратова, С. А. Хамраева // Advances in Science and Technology: Междунар. науч.-практ. конф. — Москва, 2019. — С. 67–68.
 22. Кочкорбаева, Ч. Т. Пути решения проблемы выбора материалов при создании современной специальной одежды / Ч. Т. Кочкорбаева, С. Ш. Ташпулатов // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы XXIV междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2021. — С. 319–322.

УДК 745.52:39 (548.7)

Краснодембская Н. Г., Соболева Е. С.

Krasnodembskaya N., Soboleva E.

ТЕКСТИЛЬ ШРИ ЛАНКИ: О ТКАЦКИХ ТРАДИЦИЯХ СИНГАЛОВ

TEXTILES OF SRU LANKA: ABOUT THE WEAVING TRADITIONS OF THE SINHALESE

***Аннотация.** Сингалы Шри Ланки, не имея развитой культуры ткачества, сохраняют мифы об исторических ткацких традициях. Интерес к ремеслам оживился на фоне подъема национального самосознания и стремления к экологически здоровому образу жизни.*

***Ключевые слова:** Цейлон, текстиль, ткачество, этнография, дизайн.*

***Abstract.** The Sinhalese of Sri Lanka lack a rich culture of weaving, but retain myths about historical weaving traditions. Interest in handicrafts was revived with the rise of national consciousness and the desire for an environmentally safe lifestyle.*

***Keywords:** Ceylon, textiles, weaving, ethnography, design*

Общеизвестно, что сингалы Шри Ланки не имеют развитой культуры ткачества, практически не выращивают хлопка и преимущественно приобретают ткани для одежды (в частности, для сари) и для бытового обихода за рубежом (в Индии, странах Юго-Восточной Азии, Японии и др.). Но в исторических представлениях они воспринимают своих предков как умелых знатоков этого древнего ремесла. По легенде, ткацкий станок привезен на остров спутниками прародителя сингалов Виджай (которого при изгнании из северных индийских земель сопровождали разные ремесленники); встреченная переселенцами по их прибытии на Ланку местная женщина, царевна Кувени, сидя под деревом, пряла. В сингальских хрониках рассказывается, что ступу Руванвели (один из древнейших памятников буддийской истории) укрыли огромным белым полотнищем, чтобы скрыть недоделки работы от взора умирающего (в 137 г. до н. э.) царя Дутугяму.

Традиции ткачества сингалов изучались очень мало. В начале XX в. ланкийский геолог, искусствовед и философ Ананда Кумарасвами специально объезжал остров, собирая материалы о сохранившихся у сингалов исторических традициях, народных искусствах и ремеслах, продвигая идею их возрождения. Его труд (Coomaswamy 1908) исполь-

зуется исследователями как энциклопедический справочник. С конца XIX в. в Национальном музее Коломбо собирались, скорее, предметы искусства, чем ремесла (Vangeyzel 2008). В наши дни оживился интерес к текстильному ремеслу/искусству Шри Ланки.

Говоря о сингальских текстильных традициях, чаще сосредотачиваются на их высоких проявлениях: на преданиях о том, что текстильные изделия ланкийцев славились при дворах арабских правителей V–VI вв., о тончайших нарядах красавиц на знаменитых фресках Сицирии (V в. н. э.) (не уточняя, местного ли производства эти ткани или индийские). Сингальский царь Виджайя Баху III (1236–1240) пригласил ткачей *salagamayo* из Южной Индии изготавливать золототканые материи для сингальской знати (что возвышало их социальный статус). Считается, что потомки тех ремесленников (каста ткачей салагама) и теперь живут на юго-западном побережье острова. Традиции ткачества сингалов, возможно, были связаны с традициями Индии, особенно Южной (второй по численности народ в Шри Ланке — тамилы/дравиды, выходцы с индийского юга).

Наиболее достоверные сведения об особенностях ткачества сингалов относятся к средневековому Кандийскому царству (XIV–XIX вв., захвачено британскими колонизаторами в 1815 г.). Тогда изготовление тканей было монополизировано царями Канди. Подданные обязаны были по их приказанию собирать и распределять по весу хлопок, прясть нити, ткать, стирать, резать, красить, сшивать ткани, которые знать подносила буддийским монахам в ритуалах их одаривания положенными одеяниями (сивуру). Занимались этим преимущественно сингалы из касты беравайю (они же были музыкантами и астрологами; довольно низкая каста в сингальской «табели о рангах»). Им вменялось изготавливать дорогие ткани: храмовые завесы, покрывала для сосудов с реликвиями, навесы для защиты царей от солнечных лучей во время шествий — подобные предметы сохранились в храмовых хранилищах. Однако им также разрешалось производить простые ткани для своих бытовых нужд и на продажу. В быту функционировали ткани разного размера и формы — мужская и женская несшитая одежда, мужские передники для работы в поле и купания, шали, пояса; коврики, подстилки, одеяла, простыни, наволочки, покрывала, полотенца (Handloom).

Вышивкой занимались представители другой социальной группы — касты стиральщиков-дхоби (Embroidery). Их задачей как раз был дизайн; использовались традиционные буддийские и народные мотивы: религиозные символы, растения, птицы и др. В том числе солнце, луна,

лотосы, лебеди, павлины, раковины и т. д. Вышивкой украшали храмовые завесы, флаги, куртки, шапки, мешки для бетеля, наволочки, платки, чепраки, салфетки; в узорчатые платки заворачивали подношения, а мужчины при необходимости обертывали ими головы как тюрбанами. Некоторые из обиходных предметов заимствовались из чужой культуры, о чем можно судить по их названиям: наплечная шаль — это малая ура (происхождением из Юго-Восточной Азии), платок — ленсува (слово португальского языка).

Хлопок в Канди использовали двух видов: хлопчатник древовидный (лат. *Gossypium arboreum*), который выращивали на полях чена (возрождаемых огнем), и из капокового дерева (*Bombax ceiba*). Прядением занимались женщины, ткачеством — только мужчины. Простой горизонтальный, наспинный, станок (алува) обычно размещали на веранде. Нити окрашивали местными растительными и минеральными красителями в синий, красный и черный цвет. Ширина ткани (в локоть) определялась размером станка (Handloom).

За время колонизации острова Португалией, Голландией, Великобританией местное ткачество пришло в упадок. Однако сохранялось производство тканых циновок в Думбаре (Центральная провинция), чему свидетелями были русские ученые. В МАЭ думбарские циновки привезли Н. И. Воробьев (МАЭ №1044), А. М. и Л. А. Мерварты (МАЭ №3076).

А. Кумарасвами считал, что ремесленное думбарское ткачество в регионе Канди было относительно свободно от внешнего влияния и, таким образом, могло считаться местным и аутентичным. Британцы, затем государство, партии, национальные ремесленные и зарубежные дизайнерские советы, музеи, предприятия и пресса создавали особый имидж думбарского ткачества (Grew, Kalkreuter 2021). В результате, 15 декабря 2021 года на 16-й сессии Межправительственного комитета ЮНЕСКО думбарские циновки (Dumbara Ratā Kalāla) были внесены в Список нематериального культурного наследия человечества (Traditional).

Циновки традиционно ткали музыканты, когда от них не требовалось играть на государственных мероприятиях. Недорогие изделия из местного сырья покупали местные жители. Ткачи касты киннара, изготавливавшие изделия со сложными орнаментами, обладали более высоким статусом, чем простые плетельщики (Pararajasingham).

По мере освобождения от внешней зависимости сингалы стали возрождать старинное ремесло: в 1950-е гг. мастерам оказывалась государственная помощь для создания производств, находившихся в компетенции

частного, корпоративного и государственного сектора. Один из авторов наблюдал (в 1980 г.) производство тканей для повседневной мужской и женской одежды с узором в клетку или полоску. Этот период запечатлен в коллекциях МАЭ и некоторых художественных и этнографических музеев СССР: в 1959 г. они получили приобретенные Министерством культуры СССР экспонаты выставки «Художественное ремесло Цейлона» (Меренкова, 2016 г.). Среди типовых изделий были наволочки, купоны на подушки, скатерти, завесы (храмовые и домашние), флаги, сумки для бетеля, салфетки (тканые, кружевные), циновки (как плетеные, так и тканые — думбарские). В комплекте они иллюстрируют адаптацию мастеров ко вкусам покупателей (прежде всего, британцев).

В начале XXI в. в Шри Ланке возникло движение за поддержание здоровой экологии и возвращение к традиционным формам быта, к натуральным материалам. Музей под открытым небом Апе Гама (Наша Деревня) в Коломбо демонстрирует традиционный деревенский уклад жизни сингалов, представленный частью манекенами и живыми людьми в соответствующих одеждах и ролях: они занимаются здесь наглядной бытовой деятельностью — могут испечь традиционные лепешки, спеть песни, сопровождающие трудовые процессы (обмолот рисового зерна и пр.).

Целью научно-производственного центра Гама Гедара (Деревенский Дом) близ Ратнапуры является пропаганда борьбы за экологически чистый мир, сбор и изучение предметов, изготовленных из натуральных материалов, проведение курсов для обучения ремеслу всех желающих.

Государство и общественность спонсируют малые ткацкие производства, чтобы дать работу и доход определенным группам населения. Часто это общинные предприятия, где работают пожилые женщины, лишённые необходимой поддержки близких: Шри Ланка в конце XX и начале XXI вв. пережила тяжелейшие события — долгую гражданскую войну, разрушительный цунами. Целью поддержки народных ремесел, в т. ч. традиционного ткачества являются улучшение технологии, обновление техники, помощь иностранных специалистов, обучение местных ткачей на тренингах и семинарах в специально созданном National Handloom Centre (Doddamani, Senadheeraame 2018: 537). Все эти мероприятия призваны помочь цейлонским ткачам конкурировать с экспортными товарами на острове. Сегодня существуют уже некоторые более или менее крупные фабрики, где производятся портьеры, обивочные, плательные и бельевые ткани.

Примечания

1. Меренкова, О. Н. Выставка цейлонских ремесел 1962 года в контексте формирования южноазиатских коллекций МАЭ РАН (по архивным иллюстративным материалам) / О. Н. Меренкова // Кунсткамера: коллекции и хранители: памяти Зои Леонидовны Пугач / отв. ред. и сост. В. Н. Семенова. — Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2016. — С. 127–142. — (Сборник МАЭ, Т. 62).
2. Coomaraswamy, A. *Medieval Sinhalese Art* / Ananda Coomaraswamy. — Essex: House Press, 1908.
3. Doddamani Hemalatha I. *Study of Traditional Sri Lankan Handloom and Design Intervention* / Doddamani Hemalatha I., Senadheeraame Senadheera Appuhamilage Gethma Harindi // *International Journal of Creative Research Thoughts*. — 2018. — April (Vol. 6, Issue 2). — P. 537–541.
4. Greru Chamithri. *Postcolonial and Global Heritage Narratives from Communal and Individual Perspectives in Dumbara Weaving* — Sri Lanka / Greru Chamithri, Kalkreute, Britta // *Craft and Heritage: Intersections in Critical Studies and Practice* / eds. S. Surette, E. C. Paterson. — [S. l.]: Bloomsbury Publishing, 2021. — P. 171–185.
5. *Handloom weaving of Sri Lanka* // Asia InCh: [сайт]. — URL: <https://asiainch.org/craft/handloom-weaving/> (дата обращения: 13.05.2022).
6. Pararajasingham, E. *Textile history of Sri Lanka: from ancient times to new millennium* / E. Pararajasingham. — Colombo: Paran Association Pvt. Ltd, 2006.
7. *Traditional craftsmanship of making Dumbara Ratā Kalāla* // Юнеско: [сайт]. — URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-craftsmanship-of-making-dumbara-rat-kalla-01693> (дата обращения: 13.05.2022).
8. Vangeyzel, Greeta E. *Traditional Textiles in the Colombo National Museum* / Greeta E. Vangeyzel. — Colombo: CNM, 2008.

УДК 745.52 (44) Lurcat

Митрофанова Н. Ю.

Mitrofanova N.

«ПЕСНЬ МИРА» Ж. ЛЮРСА КАК «ЭПИЧЕСКОЕ МНОГОГОЛОСЬЕ»

«**SONG OF THE WORLD**» BY J. LURCAT AS AN «**EPIC POLYPHONY**»

Аннотация: Французскому художнику Ж. Люрса принадлежит заслуга возрождения искусства шпалерного ткачества в XX веке. После знакомства со средневековым ансамблем ковров «Анжерский апокалипсис» он создал ответную серию работ «Песнь мира». Сегодня этот комплекс шпалер «звучит» как актуальный эпический полилог.

Ключевые слова: история текстиля, текстильное искусство, шпалерное ткачество, Ж. Люрса, «Песнь мира», гобелен

Abstract: The French artist J. Lurcat revived the art of tapestry weaving in the 20th century. After getting acquainted with the medieval ensemble of tapestries «Angers Apocalypse», he created the series of works «Song of the World» in response. Today, this ensemble of tapestries «sounds» like a topical epic polylogue.

Keywords: history of textiles, textile art, tapestry weaving, J. Lurcat, «Song of the World», tapestry

Серия ковров «Песнь мира» (фр. Le Chant du monde) стала главным итогом творчества французского художника Жана Люрса (1892–1966). Она была задумана как современная версия знаменитого средневекового цикла ковров «Апокалипсис», с которым художник впервые познакомился в Анжере в 1938 г. Эта встреча оказалась знаковой и изменила не только жизнь Люрса, но и судьбу шпалерного ткачества.

В 1939 г. Люрса занялся реформацией шпалеры и восстановлением мастерских в Обюссоне. «Реформа Люрса возвратила шпалере ее изначальную специфику: прочность связей с плоскостью стены, которую она украшает» [1, с. 71]. Люрса писал: «Я не знаю ничего более утешительного, чем те большие поверхности стен, покрытые травами, васильками и шалфеем, тимьяном или фиалками... с милыми собачками и стирающими белье девами... Я люблю этот мир... я сразу предпочел искусство, украшающее стену, любым другим средствам выражения... мне нужен был ... контакт с архитектурой.» [2, с. 9–10], и продолжал: «Гобелен... вещь архитектора... Это... ткань, чья обязанность состоит в том, чтобы одеть часть здания...» [3, с. 41].

Встреча с Анжерским Апокалипсисом стала для него откровением. Он писал о потрясении, которое испытал перед ним: «... Мы шли по залам

музея... По углам паучки плели свои сети. «Священная паутина» висела на грубых гвоздях... и вдруг мы как будто начали читать эти обтянутые шерстью стены. Здесь перед этим огненным дождем, перед этими ангелами, терзаемыми мезью, перед этими городами, изъеденными злым духом... мы как будто читали:...град и огонь, смешанные с кровью, пали на землю» (Апокалипсис, VIII, 7)» [2, с. 13–14].

Люрса понимал: чтобы достичь такой глубины и выразительности высказывания, необходимо обратиться к средневековым методам ткачества и колориту. Художник видел свою задачу в создании картонов, которые выполнял, основываясь на подробных знаниях техники ткачества. Люрса обозначал все оттенки цвета в эскизе через номера окрашенной шерсти. Он говорил: «Отныне я хочу начать с шерсти, а не с тюбиков краски» [4, с. 16–17]. Такой подход не только ускорял процесс ткачества, но и гарантировал точное исполнение авторской идеи, отвечая на спорный вопрос об оригинальности произведения [5, с. 4].

Работа над «Песнью мира» началась в 1957 г. в Обюссоне. «На выполнение ковров ушло около десяти лет, их создавали на баслисных станках в трех отдельных мастерских Tabard, Picaud, Goubely» [4, с. 3]. Пятиметровая ширина станков позволяла работать одновременно нескольким ткачам.

Сюжетная драматургия серии построена на сопоставлении двух противоположных сценариев развития мира. Первая часть (из четырех ковров) рассказывает о хаосе и разрушениях, грозящих человечеству. Во второй части (из шести ковров) риторика меняется, и на смену бедствиям приходит надежда и радость, основанные на вере в человеческий разум.

Открывает серию «Великая угроза» (La grande Menace). Уже в первой шпалере Люрса прибегает к двухчастной композиционной схеме, которую будет использовать и далее. В левой части ковра он изображает атомный взрыв внутри Земного шара. На поверхности Земли мы узнаем Москву с куполами-луковицами, Париж и Эйфелеву башню, небоскребы Нью-Йорка, Каирские пирамиды, древние храмы Афин... Над Землей распростер крылья орел — стервятник, для которого планета — добыча [3, с. 4]. Снизу — вулкан, как символ близости мира к катастрофе. Люрса вспоминает: «Тогда, помните, мы жили на ... вулкане! Мир спал. Но это был плохой сон. Человек так создан: он сопротивляется, не желая смотреть в лицо своей смерти и судьбе. Он предпочитает идти, полупьяный, спящий, закрывая рукой глаза...» [2, с. 12]. В правой части ковра — Ноев ковчег, который уходит от угрозы. Бестиарий Люрса велик

и разнообразен. У штурвала — человек, зорко следят за ним собака, сова и петух, символизирующие верность, мудрость и надежду.

Продолжает серию «Человек из Хиросимы» (*L'Homme d'Hiroshima*). Этот гобелен является прямой отсылкой к бомбардировке в Японии. На черном фоне шпалеры опять вырастает зеленый силуэт «атомного гриба» и скелет, который распадается у нас на глазах. Гибель человека передана через разрушение креста — как знака веры, серпа — как эмблемы труда, книги — как воплощения идеи просвещения... «Бомба не шадит никакой идеологии, никакой системы» [3, с. 6]. Люрса говорит: «Мы действительно спустились в подземный мир. Мы уже коснулись... ворот. Лучшие отказывались верить в возможность апокалипсиса... Худшие... уже думали о чужой крови, которая превратится в золото... Между тем, уже топтали землю ноги черных батальонов, молодых людей, чистых, холеных, с рыжеватыми волосами... Свинцовая туча нашего апокалипсиса поднялась над горизонтом, и уже большинство наших сыновей были просто призраками... и солнце стало черным...» [2, с. 16].

Продолжает серию «Большой осуарий» (*Le grand Charnier*). В могилу снесены останки: скелеты птиц, туши животных, тела людей, гниющая растительность. «Смерть — это круг, кружащееся движение, хоровод...» [6, с. 7]. Люрса пытается разорвать этот круг «контрмелодиями». Но нет спасения от «пляски смерти». Лестница — единственная надежда, но она сломана. Этот ковер — яркая ассоциация с ужасами войны, свидетелем которых был Жан Люрса.

Центральной шпалерой становится «Конец всего» (*La fin de tout*). Первоначально Люрса хотел оставить лишь черный фон, а на нем — пепел, белый снег атомной пыли [6, с. 8]. Зритель должен был пройти испытание пустотой. Но замысел изменился, и художник ввел еле видимый след от Большого взрыва и гибнущий цветок, чей стебель сломан, а лепестки напоминают расплавленную материю.

Следующая шпалера меняет тональность повествования. «Прославление человека в мире» (*L'Homme en gloire dans la Paix*). Тема возвращения к жизни после катастрофы столь важна для Люрса, что ей посвящен один из самых больших ковров серии. Композиционно он близок первой шпалере. Слева появляется Земной шар, существующий в согласии с природой. Справа — человек мудрый и миролюбивый, о чем свидетельствуют присутствующие здесь сова и голубь. Жизнь возвращается через цветущую растительность, вспыхивающие золотистые огни, разливающееся тепло. Рядом сияют и переливаются звезды Космоса. «Люрса был хорошо знаком с техникой ткачества и, через

тонкую штриховку вокруг каждого мотива звезды, предполагал создание эффекта мерцания...» [4, с. 10].

Очередной ковер посвящен единству двух главных животворящих сил. Вода и огонь (L'Eau et le Feu) — именно их равновесие создает гармонию во Вселенной. Человек — часть системы, в которую Люрса включает и символический бестиарий, связывая рыбу с водой, саламандру с огнем, черепаху с долголетием, свернувшуюся клубком змею с бесконечностью.

Представление Жана Люрса о радости и счастье связано с искрящимися брызгами шампанского и порхающими бабочками. Именно так называется его следующая шпалера: «Шампанское» (Champagne). В изливающихся струях пенного напитка — радость бытия, жизненная энергия, ощущение легкости и парения. Но как бы ни была благосклонна жизнь, необходимо помнить о ее бренности. В правом нижнем углу в светящейся синеве проступают очертания черепа.

«Завоевание космоса» (Conquete de l'espace) — название следующего ковра. Люрса хотел представить одно из величайших технических достижений человека XX века. Слева — часть планеты, показанная в разрезе. На цветных полосах расположены мужчина, женщина и различные виды животных — все наполнено символами. Земная кора прорастает травой, в ней появляется лучник. Траектории выпущенных им стрел создают движение в Космосе.

Образ лучника казался Люрса очень удачным. Он повторно прибегает к нему в следующей шпалере «Поэзия» (La Poesie). Стрелок — символ поэта, чье слово пронзает истину. Своим выстрелом он упорядочивает знаки зодиака, в их взаимосвязи видится диалектика времени и пространства. Для Люрса — это еще «сокровище поэзии, таинственные сообщения и тайные смыслы» [6, с. 16], многие из которых опять заимствованы из Анжерского Апокалипсиса. В качестве использована особая техника растушевки: «...вместо одного цвета для утка, он комбинировал нити разных оттенков, ... которые случайным образом создавали смешанный, затененный эффект... богатую палитру плотности цвета» [4, с. 13].

«Орнамент Саградос» (Ornamentos Sagrados) — завершающая шпалера серии и самая загадочная. В 1965 г. незадолго до смерти художник посетил Мексику, которая глубоко тронула его. Отсюда появление в шпалере испанского названия и сложных для толкования текстов: «Пробудись, истинный владыка двух полюсов, Звезда с когтями из обсициана». В правой части композиции предположительно изображено Солнце с человеческим глазом по центру, а слева — разные фазы Луны,

к которым был привязан календарь ацтеков. Жан Люрса уходит из жизни в 1966 г., так и не успев написать к ней комментарий.

Известно, что серию «Песнь мира» должны были продолжить еще пять ковров: Архитектура (L»Architecture), Музыка (La Musique), Танец и свет (La Danse et la Lumière), Воздух и огонь (L»Air et le Feu), Охота и рыбалка (La Chasse et la Pêche). Эти темы отражали представление художника о счастье. Не случайно первым названием цикла была «Радость жизни» (La Joie de Vivre) [6, с. 3].

Для Люрса «настенный гобелен — это ... песня и, более того, песня эпического замысла: многоголосый хор» [3, с. 39]. «Партитура» лебединой «Песни» Люрса, составленная самим автором в середине XX века, сегодня звучит чрезвычайно актуально. Мы видим, как грандиозен и многоаспектен основной замысел серии. Начатый художником полилог должно продолжить наше поколение, сохранив при этом тональность риторики Люрса жить в радости, мире и согласии.

Примечания

1. Савицкая В. Превращение шпалеры, М.: Галарт. 1995. 160 с.
2. Lurcat, Jean. Lurcat. Kunsthalle Mannheim 19/12 1959 bis 24.1.1960. Mannheim: Mannheim Grossdruckerei, 1960. 36 s.
3. Lurcat, Jean. Le Travail dans la Tapisserie au Moyen Age // Les Domaines de Jean Lurcat. Anjers: Musees D»Anjers, 2008. 70 p.
4. Le Chant du Monde. Musée Jean-Lurcat et de la Tapisserie Contemporaine. Anjers: Musée D»Anjers, 2009. 20 p.
5. Schmalenbach Werner. Teppiche. Museum Folkwang Essen, Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover: Claus — Klischee G. m. b. H., 1962, 28 s.
6. Lurcat, Jean. Jean Lurçat le Chant du Monde Angers. Musée Jean Lurçat, Anjers: Imprime en France par Gaudin-IMG, Les Pouts — De — Ce, 2010. 25 p.

Околелых Н. Б.

Okolelykh N.

ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ ВЫШИВКИ В ИЗГОТОВЛЕНИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ВЕРСИИ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА

THE USE OF COMPUTER EMBROIDERY TECHNOLOGIES FOR THE PRODUCTION OF A THEATRICAL VERSION OF A TRADITIONAL COSTUME

***Аннотация.** Опыт работы мастерской по изготовлению сценических костюмов на основе образцов традиционного южнорусского костюма. Рассмотрены технологические приемы компьютерной машинной вышивки, имитирующие некоторые техники ручной вышивки.*

***Ключевые слова:** компьютерная машинная вышивка, ручная вышивка, технология, традиционный костюм, сценический костюм, южнорусский костюм*

***Abstract.** Experience of the workshop to produce theatrical costumes based on the samples of traditional South Russian costume. Technological techniques of computerized machine embroidery, imitating several techniques of hand embroidery are considered.*

***Keywords:** computerized machine embroidery, hand embroidery, technology, traditional costume, theatrical costume, South Russian costume*

Современное развитие фольклорного движения диктует необходимость создания качественных версий традиционного костюма для сцены. Вопрос использования старинного этнографического костюма в качестве сценического спорный. Аргументы «за»: подлинная традиция, чувство причастности у исполнителей, передающееся зрителю. Аргументы «против»: высокая ценность костюма как объекта культурного наследия, ограниченное количество артефактов; недолговечность их в условиях интенсивного концертного использования; сложность в составлении многокомпонентного комплекта, грамотного подбора частей костюма друг к другу, сложность поиска и приобретения мало сохранившихся предметов [1]; несоответствие размеров одежды в XIX веке людям XX века. Перечисленные причины приводят к необходимости использования на сцене костюма-новодела.

Вопрос создания сценической версии традиционного костюма в современном исполнении столь же неоднозначен. Главная проблема с нашей точки зрения — степень приближенности к этнографическим

образцам. Речь идёт не об авторском костюме с народными мотивами. Предмет нашего интереса — сценический костюм, повторяющий этнографические источники.

Мастерская «Новая этнография» (г. Воронеж) с 2013 года работает над созданием сценических версий традиционной одежды Юга России с применением современных технологий вышивки. Используется компьютерная машинная вышивка, которая близко к оригиналу имитирует ручные техники: косой крест, гладь, роспись, тамбур, «назад иголку», лицевую счетную гладь. Так же выполняется имитация золотной вышивки, тканых орнаментов и фактур.

Машинная вышивка технологически отличается от всех техник ручной вышивки тем, что имеет место петлеобразование между игольной и шпульной нитью. Стежки прокладываются в ином порядке и количестве. Изнанка вышивки повторяет лицевую сторону, отличается только закрепками концов нитей и специфической шпульной нитью. Кроме того, все счетные техники ручной вышивки привязаны к структуре ткани. Вышивальщица вручную кладет стежки по счету нитей основы и утка: «На столько ниток иголку потопляешь, через столько-то поднимаешь» [2]. Машина имеет собственную координатную сетку, не связанную со структурой ткани. В связи с этими технологическими особенностями, возможно создание только визуально сходной имитации ручного шва.

Компьютерная вышивальная машина — это станок с числовым программным управлением. Рабочий орган — каретка с закрепляемыми пальцами и иглодержатель. Иголдержатель движется вертикально, поэтому прокол иглой происходит строго над одной точкой — отверстием в игольной пластине. Вышивальная машина, как и швейная, прокладывает на лицевой стороне ткани непрерывную строчку, но определённым образом изломанную. Стежки могут располагаться в любых заданных направлениях, получаемых движением каретки и пялец. Программа для машины носит название «дизайн вышивки». Это файл, который определяет, в какой последовательности и в какой точке пялец произойдет каждый укол иглой. Дополнительно программа содержит сигналы старта, остановки, закрепки, обрезки нити, смены цвета и другие. Дизайны вышивок разрабатывают при помощи специального программного обеспечения — редактора, который позволяет создавать, конвертировать, редактировать: масштабировать, менять цвета, последовательность фрагментов и т. д. Существует множество форматов вышивальных файлов. Каждый производитель машин использует собственные форматы. Можно конвертировать форматы друг в друга при помощи редактора.

Готовый дизайн в формате, который понимает данная модель машины, загружается в память при помощи карты памяти, USB или прямого подключения к компьютеру. В соответствии с дизайном подбираются цвета и характер нитей, размер и вид игл, соответствующие материалам, шпульная нить и стабилизатор. Подготовленную ткань запыливают вместе со стабилизатором в специальные пяльцы, которые крепятся к каретке машины. Затем идёт процесс вышивки под контролем оператора.

Рассмотрим несколько ручных техник, которые можно имитировать при помощи компьютерной вышивки.

Наиболее простая с пользовательской точки зрения — «косой крест». Большинство редакторов имеют модуль для изготовления дизайнов вышивок крестом, есть и специализированные программы. Разработка дизайна — это работа с растровой графикой. Квадратные ячейки шаблона в соответствии с образцом заполняются метками, каждая из которых обозначает один крест. Достаточно набрать раппорт орнамента или его симметричную часть и затем размножить. Можно задавать цвета, выбрать размер креста и кратность проходов, что определит толщину готового стежка. После экспорта набранной схемы в машинный формат получается файл, готовый вышивальный дизайн. В процессе расчета программа самостоятельно определит оптимальную последовательность прокладки каждого стежка, порой довольно причудливую.

Вышивка в технике «роспись» тоже изготавливается на растровой сетке, при помощи инструмента «обводочный стежок». Стежки можно прокладывать по линиям сетки и под углом.

Техника «гладь» требует принципиально другого подхода, использования векторной графики. С помощью кривых нужно очертить контуры заполняемой фигуры, затем настроить плотность, длину и направление укладки стежков, другие параметры. В результате экспорта получается файл, содержащий команды для каждого укола иглой и служебные команды.

«Тамбур». Ручная вышивка тамбуром — несчетная техника. [3] Представляет собой сложно уложенные изогнутые линии. Поэтому технология, имитирующая тамбурный шов, так же основана на применении векторной графики. В программу загружают масштабированный в натуральную величину эскиз и в соответствии с ним наносят все кривые. Затем в отдельном приложении, генераторе стежков, создают специальный паттерн, который группой стежков рисует характерную тамбурную «петельку». Этот паттерн используется как формообразующее правило. Вместо прямой строчки машина вышивает каждую изогнутую линию

такими имитированными петельками. Ряд настроек помогает добиться максимального сходства с ручной вышивкой, выполнить вышивку разной плотности, толщины и пригодности к вышиванию на различных материалах — от кисеи и тюля до бархата и сукна.

Не все ручные швы можно эффективно имитировать машинным способом. Например, шов «вперёд иголку» и другие техники, содержащие мелкие фрагменты на лицевой стороне. Каждый стежок, стоящий особняком, машина начинает и заканчивает закрепочными стежками. Это многократно замедляет процесс и на изнанке образуется большое число закрепляющих узелков и обрезанных концов нитей. Если таких фрагментов много или они плотно расположены, это утолстит, утяжелит вышивку, качество снизится. Напротив, стебельчатый шов и шов «назад иголку» — просты для повторения при помощи машины так как предполагают прокладывание соприкасающихся стежков.

Таким образом, машинная вышивка хорошо применима к воспроизведению тех техник ручной вышивки, которые образуют на лицевой стороне визуально непрерывные ряды стежков.

Множество специалистов владеет технологиями компьютерной вышивки и соответствующим оборудованием, но на сегодняшний день ничтожная доля их занимается работой с традиционным костюмом. Проблемы данного направления: относительно высокая стоимость оборудования и программного обеспечения; сложность разработки дизайнов на начальном этапе освоения технологии, консерватизм, убеждённость в том, что машинная вышивка имеет узкую сферу применения в силу технических возможностей. Играет роль устоявшийся у некоторой части аудитории стереотип, считающий ручную вышивку достойным занятием, а машинную — «бездуховным» технологическим процессом.

Мастерской «Новая этнография» с использованием технологий компьютерной вышивки в последние 3 года была проделана следующая работа. Изготовлена коллекция характерных элементов костюма села Татарино для постановки музыкально-этнографического спектакля ансамбля «Воля» Воронежского государственного института искусств, отдельные вышитые предметы для его руководителя, Г. Я. Сысоевой, и для преподавателей кафедры этномузыкологии. Разработана и изготовлена коллекция сценических костюмов для фольклорного ансамбля «Традиция» Магаданской области. Коллекция костюмов для фольклорного ансамбля «Свечаник» (г. Москва) находится в процессе работы. За изготовлением сценических версий своих костюмов к нам обращаются участники этнографических ансамблей, понимая культурную ценность

подлинников и желая сохранить их. Например, из сел Татарино [4], Афанасьевка [5]. Кроме того, изготовлено значительное количество предметов для частных заказчиков. На этой основе нами постепенно формируется коллекция южнорусского костюма, изготовленного с применением компьютерной вышивки.

Таким образом, существуют богатые возможности имитации ручных швов при помощи машины, что неприменимо для реконструкции, но, безусловно, допустимо для сценического костюма. Общее снижение трудозатрат и, как следствие, цены изделия, позволяет повысить количество и качество сценических костюмов.

Примечания

1. Никитина, В. Н. Наряды и обряды Южной России / Вера Никитина. — Москва: Московская консерватория, 2014. — С. 50–53.
2. Сысоева, Г. Я. Технология черноузорной вышивки Воронежско-белгородского пограничья // Воронежский областной центр народного творчества и кино: [сайт]. — 2015. — URL: <https://www.vrnfolk.ru/cultural/tehnologija-chernouzornoj-vyshivki-voronezhsko-belgorodskogo-pogranichja.html> (дата обращения: 21.04.2022).
3. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г. С. Маслова. — Москва: Наука, 1978. — С. 53.
4. Сторона моя, сторонка ...: этнокультурные особенности Воронежского края: народные песни. — Воронеж: «Подъем» — регион, 2021. — С. 19.
5. Толкачева, С. П. Народный костюм Воронежской губернии конца XIX — начала XX века / С. П. Толкачева. — Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2007. — С. 102–103.

УДК 745.03+7.034.7+ [745.522.2:677.37] «1700/1725»(=161.1)

Подгорная В. В.

Podgornaya V.

«ПРИЧУДЛИВЫЕ ФУРИИ» В «ГАРДЕРОБЕ ПЕТРА I». ЕВРОПЕЙСКИЕ ШЕЛКА С ЭКЗОТИЧЕСКИМ УЗОРОМ

«BIZARRE FURIES» IN THE «WARDROBE OF PETER THE GREAT». EUROPEAN SILKS WITH EXOTIC PATTERNS

Аннотация: Разнообразие шелков с узором «бизар» в «Гардеробе Петра I» позволяет изучать историю текстиля в период 1700–1725 гг., узнать о вкусах царя и использовать орнамент для уточнения датировки одежды.

Ключевые слова: Ткани «бизар», гардероб Петра I, французский шелк, восточное влияние

Abstract: Variety of bizarre silks in Peter the Great's wardrobe enables to study the development of European textiles in 1700–1725, to learn about the taste of Peter the Great, and to use ornaments to specify the dating of costumes.

Keywords: Bizarre silks, Peter the Great's wardrobe, French silks, Eastern influence

Гардероб Петра I представляет интерес не только для специалистов по истории моды, но и для исследователей текстиля [1]. Его одежда сшита из самых модных европейских шелков того времени. Французы XVIII в. именовали их «фуриями» [2, с. 118–119], в то время как современным специалистам они известны как «бизар» (фр. «причудливый, странный, безумный») [3]. Это название они получили в 1928 г. [4, с. 36–37]. Несмотря на то, что в 1976 г. выяснилось, что речь идет об одних и тех же тканях [5, с. 63], значения терминов «фурии» и «бизар» в настоящее время не полностью совпадают: первоначальный включает шелка восточного и европейского производства с набойкой и росписью, а также с тканым узором, в то время как второй, современный — только шелковые материи с тканым узором.

Мода на «бизар» охватывает 1690–1720-е гг., что частично совпадает с периодом формирования европейского гардероба Петра I. Благодаря этому специалисты могут не только изучать сами узоры, но и узнать, для каких видов и элементов одежды применялась такая ткань. Например, в мужских портретах можно увидеть причудливые узоры на камзолах, обшлагах кафтанов, халатах [6]. В гардеробе царя нет ни одного примера обшлагов с таким узором, зато интересно отметить факт пошива

камзола и халата из одинаковой ткани (ЭРТ-8532 и ЭРТ-8345) и использование «бизар» в качестве подкладки (ЭРТ-8477, ЭРТ-8310). Царский гардероб — единственное свидетельство того, что правители носили одежду из «причудливых» шелков, поскольку на портретах царственных персон они отсутствуют.

Ученые до сих пор спорят об истоках «бизар», хотя уже в 1723 г. «Коммерческий словарь» Ж. Савари де Брюлона [7] вел происхождение «фурий» от расписных «Атласов Индейских и Китайских» [8, с. 118]. Успех шелков с росписью был так велик, что в 1686 г. Людовик XIV вынужден был издать указ о запрете их импорта и имитации. Этим можно объяснить, почему до нашего времени сохранилось так мало расписных шелковых «фурий». К. Птиколь опубликовал лишь четыре известных ему образца [9, с. 147]. Очевидно, он не был знаком с расписным атласным халатом Петра I (ЭРТ-8340). Раппорт узора халата включает две сюжетные композиции: на одной из них китайянка в присутствии молодого человека расписывает ткань, на другой — покупательница с ребенком осматривает товар в лавке с китайским товаром. Но эти фигурки, как и элементы условно-китайской архитектуры, теряются среди фантастической, непропорционально огромной растительности, в которой цветы пиона и ветки сливы напоминают о жанре «цветы и птицы», а заостренные листья с геометрическим орнаментом характерны для индийских ситцев.

Очевидно, что художник, расписывавший халат, пытался создать подобие иноземной ткани. Экзотическое искусство Востока вызывало большой интерес, сохранились суждения о нем поэтов, архитекторов, миссионеров, художников. Английский архитектор У. Темпл в 1685 г. писал: «Кто бы ни любовался халатами или живописью на их лучших ширмах или на фарфоре, тот найдет в них тот вид красоты, который не имеет порядка» [10, с. 30]. Среди «ошибок» восточного искусства упоминались искажение перспективы, несоразмерность фигур окружающему ландшафту, отсутствие теней и светотеневой моделировки, неуклюжие позы, изображение предметов с разных точек зрения. Художник, расписывавший халат Петра I, мог использовать в качестве образца шелковые ткани конкурентов, иллюстрации из книг путешественников, орнаментальные гравюры [11]. Процесс изготовления включал два этапа: набойка контура и роспись водорастворимыми красками (акварель или гуашь) при помощи кисти.

Принятые меры по ограничению импорта и имитации расписных шелков позволили лионским ткачам проявить свой творческий потен-

циал, дополняя или заменяя восточные мотивы собственной фантазией. «Фурии» по французской моде ткались также в Англии, Италии, Голландии, Испании [12, с. 25–33], Фландрии [13, с. 118].

Классификация шелков «бизар» включает 15 видов узоров [14, с. 41–404]. Начальные стадии характеризуются влиянием Персии, Османской империи и Индии [15, с. 128], что выражено в затейливых формах цветов и букетиков, беспорядочно и плотно заполняющих плоскость ткани. Они не представлены в одежде Петра, но судить о них можно по коллекции западноевропейских тканей Эрмитажа [16] и орнаментальным гравюрам П. Андруэ Дюсерсо [17].

С начала XVIII века «фурии» появляются в гардеробе русского царя, что по времени совпадает с реформой одежды. Узоры укрупняются, формы становятся все менее узнаваемыми, в чем можно убедиться, рассматривая подкладку кафтана Петра I — пример «раннего «бизар» около 1700 г.» (ЭРТ-8477).

Специалисты сходятся в том, что расцвет «бизар» пришелся на 1700–1705 гг., когда сильно стилизованные растительные узоры включали неподдающиеся описанию формы, достигая в раппорте по основе 100,5 см [18, с. 170–202]. Фон зачастую ткался в дамате и брошировался разными видами золотной и серебряной нити [19], что придавало ткани богатую фактуру. В это время наибольшее влияние на европейские шелка начинают оказывать Китай и Япония [20, с. 128], но наряду с ««бизар» с восточноазиатскими элементами», создаются узоры ««бизар» без выраженных восточноазиатских элементов» и ««бизар» с узорами из цветов». К последней группе относится желтый и лиловый камзолы Петра, имеющие сложный стилизованный растительный узор, напоминающий «джунгли», и включающий характерные овальные плоды с мелким орнаментом (ЭРТ-8428, ЭРТ-8523).

Уже с 1705 г. наметился поворот к более естественной по форме и расцветке флоре (по терминологии П. Торнтон — «полунатуралистические» цветы 1705–1711 гг. — в отличие от появившихся в 1730-х гг. натуралистических «цветов Ревеля»), при этом странные элементы хоть и сохранились, но уменьшились в размерах. Примером этой группы является голубой халат Петра с разнообразными цветами, среди которых присутствуют загадочные объекты, гармонирующие с растениями по цвету и размеру и поэтому не бросающимися в глаза (ЭРТ-8339).

Одна из наиболее интересных групп — «переход к полунатурализму, с вазами и архитектурными деталями, 1705–1711 гг.», представленная халатами Петра I (ЭРТ-8366, ЭРТ-8346, ЭРТ-8341). В царском шлафроке

малинового цвета (ЭРТ-8366) трехмерные предметы парят в пространстве. Ландшафтные полосы с арками, китайскими фигурными камнями и узловатыми ветками чередуются с натюрмортами из узкогорлых ваз и плоских чаш, наполненных цветами. Европейский художник придал предметам еще большую причудливость: горлышко вазы превращено в ствол растения, а одинокая опора арки продолжена ступенчатой лесенкой. В Филадельфийском музее искусства имеется фрагмент китайского шелка, схожего с халатом Петра в манере изображения скал и растительности, а также цветовым сочетанием [21].

Более длительной популярностью — с 1705 по 1720 гг. — пользовались «вертикальные полосы», но, в отличие от узора с таким же названием конца XVII в., они играли подчиненную роль, иногда представляя собой архитектурные нагромождения или цветочные гирлянды. Например, белые с розовыми краями полосы то появляются, то исчезают в сложном узоре на зеленом камзоле (ЭРТ-8316). Зеленый халат с однотонными цветами, словно спрятанными в саду за тончайшей решеткой, уже отмечался в группе с вазами (ЭРТ-8341). Специалистам приходится делать нелегкий выбор, когда узор имеет признаки, позволяющие отнести его к двум разным группам.

С 1711 г. абстрактные формы постепенно превращаются в разнообразные рокайли — предвестники рококо («полунатуралистические цветы в сочетании с рокайлями», 1711–1720 гг.), как, например, на камзоле и халатах царя (ЭРТ-8532, ЭРТ-8345, ЭРТ-8550).

«Поздний «бизар» с узорами из цветов, 1710–1720 гг.» все больше теряет причудливость, от которой остались лишь овальные плоды, рокайли, геометрический узор. Рокайли играют подчиненную роль по отношению к растениям, при этом появляются ягодные веточки, полевые цветочки на длинных стеблях (единственные в «Гардеробе Петра I» штаны из узорчатого шелка (ЭРТ-8432) и голубой халат с крупными цветами (ЭРТ-8338).

Последним этапом «бизар» стало виртуозное использование мелких орнаментов в заполнении фонов, картушей, плодов и цветов («переход к кружевному узору», 1715–1720 гг.), образцом чего может служить царский камзол (ЭРТ-8351). От «кружевного узора» (1720–1730 гг.) его отличает отсутствие симметрии.

На примере «Гардероба Петра I» можно познакомиться с восемью из 15 видов узоров «бизар», при этом они восполняют лакуну, имеющуюся в эрмитажной коллекции западноевропейских тканей («ранний «бизар» около 1700 г.» — ЭРТ-8477), и существенно расширяют представления

о группе шелков «переход к полунатурализму, с вазами и архитектурными деталями, 1705–1711 гг.» (ЭРТ-8366, ЭРТ-8346, ЭРТ-8341). При этом халат Петра I с сюжетами шинуазри (ЭРТ-8340) является редчайшим образцом когда-то широко распространенных расписных «фурий», с которых, возможно, начиналась история «причудливых шелков». Ткани петровской одежды с новой стороны раскрывают стремление царя следовать в авангарде европейской моды и подтверждают его любовь к экзотике.

Примечания

1. Приношу искреннюю благодарность Н. И. Тарасовой, хранителю «Гардероба Петра I», заведующей сектором прикладного искусства ОИРК Эрмитажа, за содействие в изучении коллекции.
2. «Прозваны оные Фуриями потому, что первовывезенные в Европу расписаны были столь странно без всякого размеру и порядку, что можно было счесть то за работу Фурии, или бешенаго человека». Словарь коммерческий, <...>: в 7 частях. Ч. 1 / Ж. Савари де Брюлон, В. А. Левшин, Д. Дидро [и др.]. — Москва: Тип. Комп. типогр., 1787. — 468 с.
3. Ткани «бизар» отличаются асимметричным диагональным узором, экзотическими и абстрактными мотивами. Наиболее важные источники по тканям «бизар»: Thornton, P. Baroque and rococo silks. — London: Faber and Faber, 1965. — 209 p.; Rothstein, N. Silk Designs of the Eighteenth Century: in the Collection of the Victoria and Albert Museum, London, With a Complete Catalogue. — London: Tames & Hudson, 1990. — 351 p.; Ackermann, H. C. Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I: Bizarre Seiden / H. C. Ackermann, V. Otavska. — Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2000. — 440 p.
4. Э. Шейер в 1928 г. первым дал наименование «bizarre chinoiserie». Scheyer, E. Chinoiseries in den Seidengeweben des 17. und 18. Jahrhunderts. — Oldenburg: Druck von Gerhard Stalling, 1928. — 68 p.
5. Markowsky, V. Europäische Seidengewebe des 13.–18. Jahrhunderts / V. Markowsky. — Köln: Bachem Verlag, 1976. — 463 p.
6. Например, камзол (Г. Риго. Лукас Шауб, 1721. Базельский художественный музей, Базель); камзол и обшлага (X. ван дер Мейн. Портрет брюссельского посланника Уильяма Лэзеса (William Leathes, Ambassador Brussels), 1710–1711. Ipswich Borough Council Collection, Ипсвич); камзол и обшлага (А.-С. Бэлль. Портрет неизвестного, 1712. Музей Виктории и Альберта, Лондон); халат (Неизв. худ. Исаак де Пейстер (Isaac de Peyster, 1662–1728). Ок. 1700–1705. X., м., 74.9x64.1 см, Музей Нью-Йоркского исторического общества, Нью-Йорк); камзол и халат (В. Дж. Гисланди. Портрет графа Валиетти, 1710. Музей Академии, Венеция).
7. Ж. Савари де Брюлон — генеральный инспектор Парижской торговой палаты, сын автора труда «Совершенный негодьянт». Он был назначен на этот пост в 1686 г., незадолго до появления «причудливых шелков». Благодаря своему высокому положению он мог запрашивать чиновников на местах о предоставлении самых достоверных сведений.

8. Словарь коммерческий, <...>: в 7 частях. Ч. 1 / Ж. Савари де Брюлон, В. А. Левшин, Д. Дидро [и др.]. — Москва: Тип. Комп. типогр., 1787. — 468 с.
9. Три образца расписного шелка с узорами «бизар» сохранились в виде ризы, части настенных обоев и драпировки кровати. Petitcol, X. Une chinoiserie imprimée sur satin au début du XVIIIe siècle // CIETA Bulletin. — 2002. — № 79. — P. 88–97. Четвертый образец: Petitcol, X. Satins Imprimés au Début du XVIIIe Siècle // CIETA Bulletin. — 2005. — № 82. — P. 146–147.
10. Mitchel, D. M. The Influence of Tartary and the Indies on Social Attitudes and Material Culture in England and France, 1650–1730 // A Taste for the Exotic. — Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2007. — P. 11–43.
11. Например, книги о Китае (Nieuhof, J. L'ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine, ou grand cam de Tartarie, faite par les Srs. Pierre de Goyer, & Jacob de Keyser. — Leyden: Pour J. de Meurs, 1665. — 132 p.; Kircher, A. China Monumentis Illustrata. — Amsterdam, 1667); Индии (Tavernier, J.-B. Six Voyages de Jean Baptiste Tavernier, écuyer baron d'Aubonne, qu'il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes,.... — Paris: Gervais Clouzier, 1676); Японии (Montanus, A. Denkwürdige Gesandtschaften an den Kaiser von Japan. — Amsterdam, 1670); орнаментальные гравюры (Parker, G. A Treatise of Japanning and Vanishing — Oxford: by G. Parker, J. Stalker, 1688. — 84 p.; Schenk Sr. P. Picturae Sinicae ac Surattanae. — Amsterdam, 1702).
12. Подробнее о всех местах возможного производства: Ackermann, H. C., Otavska V. Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I: Bizarre Seiden / H. C. Ackermann, V. Otavska. — Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2000. — 440 p.
13. Словарь коммерческий, <...>: в 7 частях. Ч. 1 / Ж. Савари де Брюлон, В. А. Левшин, Д. Дидро [и др.]. — Москва: Тип. Комп. типогр., 1787. — 468 с.
14. Ackermann, H. C. Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I: Bizarre Seiden / H. C. Ackermann, V. Otavska. — Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2000. — 440 p.
15. Ackermann, H. C. Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I: Bizarre Seiden / H. C. Ackermann, V. Otavska. — Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2000. — 440 p.
16. Например, T-1784, T-1905, T-2127, T-1536, T-1789, T-1798, T-1812, T-2021, T-2023 (не опубликованы). Приношу искреннюю благодарность Т. Н. Лехович, хранителю коллекции тканей и шпалер, старшему научному сотруднику ОЗЕПИ Эрмитажа, за содействие в изучении коллекции.
17. П. Андруэ Дюсерсо. Новый дизайн для парчи с золотым или серебряным фоном. Лист 5 из серии «Орнаменты и цветы для вышивки» (Ornements et Fleurs pour la Broderie. Par Androuet Du Cerceau). Ок. 1670–85. Музей Виктории и Альберта, Лондон.
18. Ackermann, H. C. Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I: Bizarre Seiden / H. C. Ackermann, V. Otavska. — Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2000. — 440 p.
19. Например, шелк с наядами и тритонами T-1008, ГЭ, СПб, брошюрован двумя видами золотой нити (бить, намотанная на простую и крученую шелковую нить); а также двумя аналогичными видами серебряной нити.
20. Ackermann, H. C. Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I: Bizarre Seiden / H. C. Ackermann, V. Otavska. — Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2000. — 440 p.
21. Фрагмент ткани. Инв. № 1940-4-776. Китай. Династия Цин. XVIII в. Брошированный атлас, 29,8x59,4 см. Филадельфийский музей искусства, Филадельфия.

УДК 74.01/09:745.522.2 (470.315) «19»

Савина Н. В.

Savina N.

**ТЕМАТИЧЕСКИЙ РИСУНОК ИВАНОВСКОГО
НАБИВНОГО ТЕКСТИЛЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**
**THEMATIC DRAWING OF IVANOV PRINTED TEXTILES
FROM THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY**

***Аннотация.** В статье рассмотрены основные творческие приемы и направления проектирования ивановского текстиля второй половины XX века, украшенного печатным тематическим рисунком.*

***Ключевые слова:** ивановские ситцы, набивной рисунок, дизайн, изобразительные средства, сюжетный орнамент*

***Abstract.** The article discusses the main creative techniques and design trends of Ivanovo textiles in the second half of the 20th century, decorated with printed thematic patterns.*

***Keywords:** Ivanovo textile, printed pattern, design, visual media, thematic ornament*

Ивановские ситцы — исключительное явление в области художественного оформления тканей. Талантливые ивановские мастера текстильного рисунка на протяжении столетий создавали уникальные образцы тканей, отличающиеся изяществом исполнения узора, смелыми и в то же время гармоничными цветовыми решениями. Местные способы и декоративные приемы украшения набивного текстиля самобытны и оригинальны. Сложившаяся ивановская школа текстильного рисунка является значимой составляющей промышленного дизайна России, а также важным, интересным материалом для современных специалистов в области искусства и культуры.

Ивановский набивной текстиль второй половины XX века отличается активным стремлением к авторскому способу орнаментации ткани, определяющим новые стилевые решения в оформлении текстиля. Яркое явление в художественном отношении — ивановские ткани, украшенные тематическим рисунком. Выбор сюжета, техника и приемы исполнения такого узора достаточно разноплановы и интересны в своем решении.

Наиболее распространенными тематическими сюжетами, украшающими ивановский текстиль второй половины XX века, были изображения окружающей реальности: пейзажные зарисовки городской и деревенской местности, иллюстрации общественной деятельности людей, предметы

обихода и т. д. Часто художниками изображались достопримечательности города Иваново. Например, в основе рисунка могли лежать зарисовки зданий цирка, театра, текстильных фабрик, а также ведущих университетов города [1, 2]. Цветовая гамма и художественное построение таких композиций были достаточно разнообразны.

Художники второй половины XX века активно работали над рисунками, в основе которых лежали изображения эмблем юбилейных событий [3, с. 124]. Ткани с подобным узором выпускались к различным праздничным датам и важным общественным мероприятиям. Подобное направление отражают крупномасштабные композиции на темы мира, дружбы народов, фестивалей, спорта, а также ткани с изображениями плакатного характера. Особенно ярко направление проявилось в конкурсных рисунках по тематике Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Здесь высокую оценку получили работы Н. А. Гузиковой за рисунок в оригинальном цветовом композиционном построении и С. А. Чеботарева за удачное решение эмблемы фестиваля [5, с. 86].

Исключительное направление в декоративном проектировании ивановских набивных тканей второй половины XX века — оформление текстиля орнаментами, отражающими тематику значимых событий в жизни общества и результатов технического прогресса того времени. Так, например, освоение космоса повлияло на появление тканей с космической тематикой, а развитие автомобилестроения обусловило появление текстильных рисунков с изображениями различных транспортных средств, среди которых троллейбусы, трамваи и различные марки автомобилей [5, с. 85].

Интересный пример разработки узора тематического текстиля второй половины XX века — серия тканей, посвященная Московской олимпиаде 1980 года [1, 2]. Работа над созданием эскизов текстиля с тематикой Олимпийских игр велась в различных направлениях. Встречались комбинированные рисунки, объединяющие в себе символику Московской олимпиады 1980 года с типичным растительными, геометрическими или народными мотивами, изображения спортивных дисциплин и пейзажных зарисовок Москвы, использования шрифтовых орнаментов и олимпийских клейм [5, с. 121].

Особенно часто символика Летних Олимпийских игр 1980 года встречалась при создании эскизов плательных и сорочечных тканей. С подобным ассортиментом работали Большая Ивановская Мануфактура, Большой Кохомский Комбинат, Шуйская ткацко-отделочная фабрика, Ткацко-отделочная фабрика им. Н. А. Жиделева и другие производства [7, с. 202].

В процессе проектирования подобных тематических рисунков использовались различные художественно-выразительные средства — точка, штрих, линия и пятно. Композиции характеризовались сдержанной цветовой гаммой и стилизованными изображениями. В подобных работах отчетливо прослеживается тенденция к авторскому самовыражению художника [4, с. 161].

Совершенно новыми творческими направлениями в художественном проектировании сюжетного орнамента для ассортимента тканей 1980–1990-х годов были заимствования западных тенденций в оформлении текстиля и обращения к орнаментам различных культур и их традиций. Примером местной интерпретации европейского течения в искусстве служит создание серии работ с использованием декоративных элементов стиля поп-арт: воспроизведения объектов массовой культуры и предметов быта. Встречались рисунки с изображениями женских моделей, флаконов декоративных косметических средств, иностранных слоганов или текстов и прочее [5, с. 121]. Заимствования узоров из различных культур прослеживались в изображениях исторических архитектурных строений и сувенирных предметов. Помимо этого, текстиль украшался иероглифами и элементами, напоминающими наскальную живопись [6, с. 227–228]. Такое направление в искусстве оформления ивановских тканей было обусловлено активным развитием индустрии путешествий и отдыха в это время.

В период второй половины XX века оригинально оформлялся детский набивной текстиль. В своей работе художники использовали мотивы, заимствованные из народных сказок и былин, деревенской жизни, встречались изображения игрушек и детских сюжетных игр [7, с. 206]. Узоры тканей детского ассортимента разрабатывали такие талантливые художники, как Т. К. Ананьина, А. А. Заикина, В. А. Колесов, Г. С. Соломонова и др.

Особый интерес представляют рисунки смешанной группы, комбинирующей в себе различные типы орнамента. Это могли быть смешанные сюжетные композиции с растительными и геометрическими узорами, с мотивами разных этнических групп или с художественными приемами и техниками.

Таким образом, творческая деятельность художников второй половины XX века отличается активным поиском оригинальных и индивидуальных способов орнаментации ткани сюжетным рисунком, определяющим новые стилевые решения в оформлении тематического текстиля, стремлением к новым импровизациям и авторским качествам рисунка.

Примечания

1. Коллекция тканей Ивановского хлопчатобумажного комбината им. Ф. Н. Самойлова 1960–1980 гг. // Фонд отдела «Музей ивановского ситца» Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурылина.
2. Коллекция тканей Большой Ивановской мануфактуры 1970–1980 гг. // Фонд отдела «Музей ивановского ситца» Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурылина.
3. Мокров, К. И. Художники текстильного края / К. И. Мокров. — Ленинград: Художник РСФСР, 1986. — 168 с.
4. Савина, Н. В. Творческие эксперименты ивановских художников в процессе оформления текстиля второй половины XX века / Н. В. Савина // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XXI-й междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 29 мая — 1 июня 2018 г. / под ред. Н. М. Калашниковой. — Санкт-Петербург: СПГУТД, 2018. — С. 360–363.
5. Савина, Н. В. Традиции ивановского текстиля в промышленном дизайне набивных тканей второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Н. В. Савина. — Санкт-Петербург, 2020. — 210 с.
6. Савина, Н. В. Художественные особенности ивановского текстиля второй половины XX века: на примере ассортимента тканей Большой Ивановской Мануфактуры / Н. В. Савина // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XVII междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 28–31 мая 2014 г. / под ред. Н. М. Калашниковой. — СПб.: СПГУТД, 2014. — С. 225–228.
7. Соловьев, В. Л. Болдырева М. Д. Ивановские ситцы / В. Л. Соловьев, М. Д. Болдырева. — Москва: Легкая промышленность и бытовое обслуживание, 1987. — 224 с.

ДИЗАЙН КОСТЮМА И МОДА В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ

УДК 7.05:687.016.5

Баринов О. Ю.
Barinov O.

АРТ-ДИЗАЙН КАК АКТУАЛЬНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ОДЕЖДЫ

ART DESIGN AS A CURRENT TREND IN CLOTHING DESIGN

Аннотация: В статье рассматривается феномен использования костюма в качестве языка и инструмента современного искусства. Исследуются конфликт *fast fashion* и *sustainable fashion*, перспективы взаимодействия искусства и моды. **Ключевые слова:** арт-дизайн одежды, создание арт-коллекций, процесс производства костюма, произведения искусства, современная мода

Abstract: The article deals with the phenomenon of using costume as a language and tool of contemporary art. The conflict between *fast fashion* and *sustainable fashion*, the prospects for the interaction of art and fashion are explored.

Keywords: art design of clothes, creation of art collections, costume production process, works of art, modern fashion

В начале XXI века модный костюм стал одним из самых востребованных объектов искусствоведческих рефлексий. В нынешней ситуации кризиса перепроизводства в индустрии моды повышенное внимание к эстетической и знаковой функциям костюма является не только актуальной искусствоведческой тенденцией, но и важнейшей составляющей маркетинговой стратегии модных марок.

Процесс производства костюма претерпел глобальные метаморфозы на всех этапах от моделирования до упаковки. Казалось бы, не коррелирующие с друг другом факторы — достижения органической химии, меняющие текстильное производство, новые идеологические установки и тенденции образа жизни, реалии цифровой экономики — стали предпосылками к формированию нового подхода к дизайну одежды.

Утилитарное назначение одежды перестает быть определяющим в ее производстве. Новый подход к выбору одежды обусловлен ее эстетическим содержанием: одежда как репрезентация субъективного миро-

понимания современного человека, одежда, транслирующая смыслы и являющаяся источником эмоций.

Создание одежды на этапе проектирования становится концептуальным искусством, у которого, чтобы быть востребованным, нет права оставаться только искусством. Арт-дизайн одежды, с одной стороны, сфера экспериментальных эстетических решений, соответствующих внутренним поискам современного человека. С другой стороны, дизайнер как новым каноном ограничен требованиями промышленного производства, особенностями рынка, потребительскими возможностями выбранной аудитории и т. д.

Можно говорить об арт-дизайне как о новой тенденции в проектировании одежды. Создание арт-коллекций — не роскошь, которую может позволить только большой модный дом, а необходимое конкурентное преимущество, ответ на новые вызовы меняющейся реальности. Арт-дизайн позволяет находить актуальные проектные решения, отвечающие новым типам восприятия пространства и тактильным запросам потребителя.

Важной составляющей пространственного решения коллекции и ее успешности в целом является соответствие концепции воплощению в материале, что требует отдельной проработки решений, касающихся конструирования, фактурообразования тканей, технологии создания одежды. Традиционная схема создания коллекций в арт-дизайне становится пространством эксперимента. Теперь в совместной работе над коллекцией участвует не только конструктор, дизайнер и технолог, но и социолог. Такое явление как коллаборации люксовых брендов и марок масс-маркет в полной мере отражает специфику арт-дизайна. Драматическая значимость каждой детали, свойственная «кутьюру», подчеркнута современные материалы воплощения, доступная стоимость оказались настолько востребованы, что стали одним из устойчивых трендов последнего десятилетия.

Венчает пирамиду смыслов арт-коллекции ее презентация. Модный показ, еще в 80-е годы прошлого столетия сравнивавшийся по художественной значимости с перфомансом и театральной постановкой, в эпоху стримов и TikTok не потерял своих позиций, но перестал быть основным способом трансляции модных трендов. Дизайнер арт-коллекции вынужден быть аналитичным, чтобы дать богатую почву для интерпретаций — обсуждению блогерами, иронии «вирусных» видео, разборам критиков.

На сегодняшний момент понимание целевой аудитории модной одежды стремиться к пониманию целевой аудитории произведения искусства. Современный художник рассчитывает не только на узкий круг

покупателей предметов искусства, более того, стоимость произведений искусства зависит от мнения тех людей, которые никогда не приобретут оригинал, однако высоко ценят его. Так и дизайнер арт-коллекции не рассчитывает только на тех людей, чьей собственностью станет вещь из коллекции этого сезона. Т. е. можно говорить об увеличении «нулевого цикла» потребления костюма: до того, как одежда становится чьей-то собственностью, составляющей индивидуального образа и частью уличной моды, она уже становится социокультурным феноменом.

Однако ценность концептуальной составляющей костюма не отменяет важности процесса присвоения этой концепции. Внимание к тому, как одежда выглядит в размерах plus-size, использование инструментов «дополненной» реальности, одного из самых востребованных инструментов в социальных сетях, позволяющих «примерить» одежду, обувь и аксессуары, внимание к пользовательскому контенту в социальных сетях брендов делает приобретение одежды психологически и технически комфортным. При этом нельзя забывать, что даже в мире, где продажи повышает дополненная реальность, одежда остается одеждой. И в долгосрочной перспективе на приверженность потребителя к определённой марке одежды все также влияют ее функциональные характеристики.

Как выяснилось за последние несколько лет, для успешности коллекции и марки в целом важно внимание аудитории не только к эстетической, концептуальной идеи коллекции, но и к этической позиции марки в вопросах экологии, гендерного равенства и другим спорным и важным вопросам, стоящим перед современным обществом.

Анализ устойчивых тенденций, прослеживающихся на различных этапах работы над коллекцией одежды, позволяет говорить о том, что арт-дизайн является специфической чертой современной моды. Можно отметить следующие важные особенности, характеризующие арт-дизайн как отдельное направление моделирования одежды и вектор развития модной индустрии:

1. Арт-дизайн аккумулирует приемы всех видов визуального искусства, актуальные технологии производства одежды и ресурсы социальных медиа.
2. Арт-дизайн стал «синтезом» противопоставляемых друг другу haute couture и mass market, соединив «задачи создания арт-объекта и технологические возможности массового производства одежды» [1, с. 394].
3. Арт-дизайн, чутко реагирующий на социокультурные изменения в обществе, можно считать одним из проявлений sustainable fashion

«устойчивой моды», новой идеологии потребления, подчиняющий требования стиля этике и экологичности.

Нетрудно заметить, что два последних утверждения могут противоречить друг другу. Недорогой fast fashion, как бы концептуально он ни выглядел, нередко остается недорогим за счет использования ненормированного труда и неэкологичного способа производства. «Этичная» одежда, в свою очередь, пока не может стоить дешево и это ограничивает потребителей, приверженных идеологии sustainable fashion, однако стесненных в средствах. Однако идеологи «устойчивой моды» уверены, что как только инновации станут мейнстримом, «этичная» одежда станет доступнее. Арт-дизайн — явление в стадии становления, а значит пока нельзя однозначно судить, останется ли он только маркетинговым инструментом или станет важнейшей составляющей новой парадигмы «устойчивого развития», наступление которой именно модная одежда может сделать очевидной.

Примечания

1. Абрамова, Т.М. Значение арт-дизайна в проектировании современной одежды / Т. М. Абрамова, О. Н. Диева // Наука молодых — будущее России: сборник научных статей междунар. науч. конф., 15-16 декабря 2016 г. — [Б. м.], 2016. — Т. 3.
2. Васильева, Е. Стратегия моды: феномен нового и принцип устойчивости / Е. Васильева // Теория моды: тело, одежда, культура. — 2019. — № 52. — С. 19–35.
3. Кризис перепроизводства в модной индустрии стал еще острее // Intermoda.ru. — URL: <http://www.intermoda.ru/cit/krizis-pereproizvodstva-v-modnoy-industrii-stal-eshche-ostree>.html (дата обращения: 20.04.2022).
4. Мода в эпоху социальных сетей и безграничных идей // L»Officiel. — URL: <https://www.lofficielrussia.ru/moda/moda-v-epohu-sotsialnyh-setey-i-bezgranichnyh-idey> (дата обращения: 20.04.2022).
5. Одежда от Бейонсе и Ибрагимовича: 12 главных коллабораций весны // РБК. — URL: <https://style.rbc.ru/items/60364d619a7947224d63065c> (дата обращения: 26.04.2022).
6. Степанова, Т. М. Арт-дизайн: онтопроектный аспект / Т. М. Степанова, А. В. Степанов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2013. — № 2. — С. 98–100.
7. Что такое виртуальная одежда и сможет ли она заменить реальную // РБК. — URL: <https://style.rbc.ru/items/5ee785719a7947132959ec3f> (дата обращения: 20.02.2022).

УДК 687.01:391

Гнатюк О. А., Кондакова Ю. В.

Gnatyuk O., Kondakova Yu.

РЕКРЕАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КАК КОММУНИКАТИВНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

RECREATION OF THE NATIONAL AS A COMMUNICATIVE TECHNOLOGY OF PROJECT ACTIVITY

Аннотация: К признакам метода рекреации национального при разработке дизайна одежды следует отнести визуализацию контекста и учет культурно-социальных потребностей потребителей, ориентируя их на сохранение традиций.

Ключевые слова: дизайн одежды, мода, образ, культурное наследие, национальная идентичность, рекреация

Abstract: The features of the method for re-creation of the national in the development of clothing design should include visualization of the context and consideration of the cultural and social needs of users, focusing them on the preservation of traditions.

Keywords: fashion design, fashion, image, cultural heritage, national identity, recreation

На рубеже XX–XXI вв. в России возрастает внимание к национальным истокам, к образам и символам, отсылающим к этнокультуре и традициям, имеющим прочное укоренение в мифах и легендах. Это стремление к стабильности и устойчивости является своеобразной реакцией на имеющуюся в мире изменчивость, когда преобразование окружающих нас реалий происходит так стремительно, что существенно отстает от личностных преобразований. Воссоздание ключевых культурных ценностей посредством художественных и стилистических приемов современного дизайна костюма способствует сохранению и укреплению национальной идентичности, содействуя актуализации в современных реалиях культурного наследия этноса.

Практические свойства одежды так или иначе ориентированы на защиту тела от неблагоприятных условий окружающей среды, при этом речь идет о выстраивании «второй кожи» человека, выполнении функции так называемого «внешнего тела» [1, с. 17]. Постоянно увеличивающаяся и усложняющаяся сеть социальных отношений приводит к тому, что одежда принимает на себя больше значений, прекращая служить

лишь функции покрова тела. Облик человека приобретает смысловое наполнение в случае, когда одежда становится костюмом, поскольку он транслирует информацию о человеке и времени посредством знаков и символов, зашифрованных в образе.

В отличие от других технологий рекреация национального применяется для визуального конструирования целостного образа коллекции одежды. Термин «рекреация» имеет много значений и используется в архитектуре, культурологии, философии и дизайне. Исторический аспект становления и развития рекреации в дизайне костюма рассматривает В. М. Липская, отмечая адаптацию, имитацию и креацию национального в дизайне костюма как процессы становления и развития дизайна национального костюма [2]. Адаптация реализуется, начиная с позднего средневековья, когда фиксация национального менталитета сменяется его интернационализацией, а элементы национальной одежды ассимилируются в некоторые общепринятые нормы. В XIX в. возникает процесс имитации национального костюма, когда в новых сочетаниях тех же элементов обнаруживает себя эклектичное обращение к прошлому. Наконец, XX в. отмечен креацией: национальный костюм теперь уже выступает исключительно в качестве источника вдохновения, а его нормативно-ценностная система — как основа создания новых авторских, дизайнерских систем (стилей разных модельеров).

В XXI в. рекреация представляет собою креативную технологию конструирования коммуникативно-предметного поля коллекции одежды, способную создавать ситуацию впечатления, используемую для поддержания доверия целевых аудиторий. Использование метода рекреации учитывает типичные для различных эпох культурной жизни России ценностные смысловые мотивы, которые используются в качестве мерила для отбора смысловых маркеров при проектировании коллекции одежды. Так, в своей диссертации «Аксиологические и антропологические ресурсы национально-культурной идентичности» А. П. Марков [3] обозначает наиболее значимые ценностные смысловые мотивы, которые и составляют ценностно-нормативное ядро отечественной культуры. Первый базисный ценностный мотив российской аудитории: низкая значимость факторов материального благополучия и ориентация на идеальную, духовную сферу. Этот потребительский мотив предполагает включение позитивных составляющих духовного плана в миссию проектирования коллекции. Второй мотив ценностно-нормативного ядра отечественной культуры выражается в «неукорененности в настоящем и обращении к прошлому и будущему» [3, с. 19].

Выпускники кафедры дизайна костюма УрГАХУ для создания своих коллекций зачастую используют творческие источники, которые отсылают к «прошлому» — к традициям национального костюма, и в то же время, к будущему — к последним трендам современной моды. Среди работ 2019 г. хотелось бы выделить коллекцию «Душа Сеула» (выполнена в рамках бакалаврской ВКР, автор — Ольга Захарченко, руководители О. А. Гнатюк, Ю. В. Кондакова), а также коллекции, созданные при работе над магистерской диссертацией: «Банзай» (автор — Анна Жирова, руководитель Л. В. Кокорева) и «Дыхание ветра» (автор — Мария Мухаметшина, руководители Л. Б. Орлова, Ю. В. Кондакова).

Коллекция «Душа Сеула» трансформирует модель традиционного корейского платья ханбок (возникло около 800 лет назад на основе одежды южносибирских народов, монголов и некоторых китайских племен) с его характерной трапециевидной объемной формой и символикой цвета, показывая его в современной интерпретации. Коллекция строится на сочетании деталей и элементов, интересных по художественному решению, использовании точно подобранных материалов, актуальных для создания ярких, выразительных комплектов одежды. Источником для формообразования стал традиционный корейский веер *тансон* с плоским экраном и рукоятью: эта форма придает коллекции свободу, легкость, воздушность (посредством трансформации и поиска новых форм изображение веера предстает в виде абстрактных пластических образов, характерных для первоисточника). Созданная коллекция с ориентацией на древние традиции Южной Кореи объединила апелляцию к силуэтам этнических костюмов с современностью форм, реализовав яркий тандем прошлого и открывающегося нам в настоящем будущего.

Основная задача исследования, выполненного А. Жировой, заключается в раскрытии понятий авторского стиля и ДНК бренда, изучении особенностей японского национального костюма как одного из источников авторского бренда Кензо с его интернациональной стилистикой, повлиявшей на развитие мировой моды. В коллекции А. Жировой, как и в моделях Кензо, характерная для запада динамика и инновационность образа сочетается с традиционной для восточной культуры гармоничностью. Данная концепция проявляется посредством формы и силуэта — прямые или расширенные, они обеспечивают свободу движения, комфорт и естественность.

При проектировании одежды для жительниц северных городов целесообразно обратиться к опыту народов Севера и в качестве творческого источника использовать традиционный костюм. М. Мухаметшина

исследовала эстетику одежды малочисленных коренных народов Урала — обских угров, продемонстрировав в своей коллекции «Дыхание ветра», что создание одежды на основе традиционного костюма требует переосмысления первоисточника в соответствии с потребностями современного человека. Сочетание компонентов этнического стиля, основанного на народном костюме обских угров, с элементами спортивного стиля способствует раскрытию идеи создания функциональной и практичной одежды, обладающей набором уникальных культурных символов и поддержанию региональной идентичности. Практические свойства одежды заключаются в защите тела человека от неблагоприятных условий окружающей среды, а символическое значение костюма выражается в наполнении его определенными культурными кодами, благодаря чему костюм приобретает статус переходного звена между индивидом и окружающей средой. В качестве источника формообразования выступает традиционная одежда — женский халат среднеобских хантов (метод «продление линий» используется для определения конструктивных особенностей и деталей изделий) и орнамент (метод «трансформация объекта по законам» используется для создания декоративных решений и деталей изделий).

Следует отметить, что сегодня в России усиливается тенденция, противоположная той, которая ориентирована на безудержные трансформации — речь идет об ориентации на сохранение, традицию. Те бренды, которые будут этой тенденции соответствовать, получают дополнительную энергетику развития. Действительно «самые устойчивые смыслы производятся в привязке к традиционным социально-культурным смыслам — это является выгодным вложением капитала, так как подобные смыслы очень легко транслируются, защищаются от изменения и укореняются» [4, с. 28].

Примечания

1. Бочарова И. А. Экология костюма: витальное и символическое значение // Юг России: экология, развитие. 2008. №2. С. 17–21.
2. Липская В. М. Психология и социология костюма: учебное пособие. СПб.: Лик, 2016. 128 с.
3. Марков А. П. Аксиологические и антропологические ресурсы национально-культурной идентичности: автореферат дис...доктора культурологии. СПб, 2000. 40 с.
4. Ульяновский А. В. Мифодизайн в рекламе: учебное пособие. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2011. 168 с.

УДК 746.411:687.01 (091) (=161.1)

Давудов С. А.

Davudov S. A.

**ХУДОЖНИК, ХУДОЖНИК-МОДЕЛЬЕР,
ДИЗАЙНЕР КОСТЮМА****ARTIST, MODEL ARTIST, COSTUME DESIGNER**

Аннотация: Автор анализирует исторические факторы, оказавшие существенное влияние на зарождение профессии дизайнера костюма, такие как: прогрессивные общественные движения за функциональный и «гигиенический» женский костюм на рубеже XIX–XX вв., влияние новаторских и экспериментальных поисков в культуре и искусстве последующего периода, развитие промышленного масштаба производства одежды. В статье делается акцент на отечественную практику моды.

Ключевые слова: дизайнер костюма, художник-модельер, профессия дизайнера по костюму, художники и мода, модная графика

Abstract: The author analyzes the historical factors that had a significant impact on the birth of the profession of a costume designer, such as: progressive social movements for a functional and «hygienic» women's costume at the turn of the 19th-20th centuries, the influence of innovative and experimental searches in the culture and art of the subsequent period, development of the industrial scale of clothing production. The article focuses on the domestic practice of fashion.

Keywords: costume designer, fashion designer, fashion designer profession, artists and fashion, fashion graphics

Общественное движение женщин за эмансипацию привело к возникновению в 1881 г., в Европе (Лондон), организации «Общество рационального платья» (Rational Dress Society). В первом же номере собственного издания был опубликован манифест против сковывающей движения и «опасной для женского здоровья одежды», к которому был приложен список её «запрещенных» элементов, таких как корсеты, кринолины, громоздкие тюноры, высокие каблуки и пр. Призыв к функциональному и «гигиеническому костюму» вызвал мощный толчок к возникновению принципиально новых форм женской одежды, существенно повлиявших на последующую демократизацию моды XX века. Это не могло не найти отклика в художественной среде. Многие художники эпохи «модных» реформ, объединённые идеей природной и естественной женской красоты, пытались выразить своё представление о гармоничном образе «свободного» безкорсетного платья.

Стиль Модерн создал комфортные условия для проникновения новых художественных форм в различные виды искусства, включая

художественный текстиль и моду. Новые веяния рождались в синтезе с искусством кинематографа, театра, литературы, фотографии, живописи, формируя характер нового мышления, которое отражалось в универсальном творчестве многих, как европейских, так и русских художников. Так, художник Анри Ван де Вельде, выпустивший альбом рисунков «платьев реформ», созвучных «единству линий, пластики и декора» архитектуры, занимался живописью, теорией, прикладным творчеством, поэзией, музыкой, архитектурой, плакатом и костюмом.

В начале новое «костюмное творчество» находило выход лишь в узком кругу семьи, друзей художников и единомышленников. Так, Ван де Вельде, М. Врубель, Л. Бакст и многие другие начинали с эскизов костюмов для своих жён. М. Врубель, например, создавал проекты не только сценических, но и повседневных костюмов для своей супруги, известной оперной певицы Н. Забелы-Врубель. Свою жену по собственным эскизам одевал и художник С. Ю. Судейкин.

С появлением первых художественных выставок, на которых стали экспонировать костюмы и эскизы, возникла возможность для целого ряда художников воплощать своё видение новых реформ в женских образах. В 1900 г., на организованной художниками У. Моррисом, Г. Климтом, Дж. Уистлером, А. Муха, и О. Бердслеем выставке, словно с живописных полотен «сходили» созданные ими костюмы. Демонстрировали наряды светские дамы, превращая платья, скорее в выставочные экспонаты, чем утилитарные вещи.

В этот же период выходит книга художника А. Моорбютер «Женское платье», в которой подчёркивалась роль художественной идеи в создании новой моды. Созвучно этому, Ван де Велде в 1902 г. формулирует три принципа, которым следует придерживаться в одежде каждой женщине. По его мнению, индивидуальность может быть выражена в домашнем платье, одежда для улицы — должна быть строгой и выдержанной, а для праздничных случаев — торжественной, дополненной нарядными аксессуарами.

В России того времени дискуссии о моде, в буквальном смысле, захватили страницы петербургских и московских журналов, в которых высказывали свои мнения поэты, писатели, балерины и художники: А. Белый, Л. Андреев, М. Савина, Т. Карсавина, М. Зичи, Л. Бакст и др. Большинство из тех, кто выступил по этому вопросу, придерживалось мнения, что «моды» должны создавать не портные, а профессиональные художники. «Художник должен стать заклинателем вещей» — это убеждение русского поэта, пейзажиста и литературного критика А. Волошина лишь подтверждало мнение о том, что создание моды должно быть

в руках тех, кто владеет «утончённым видением цвета и пропорций» [1]. В 1909 г. Л. Бакст, сформулировал своё понимание моды: «... То течение, то правильное чередование вкусов культурной части человечества, которое называется не без некоторой усмешки Модой, есть, в сущности, один из значительнейших, глубочайшего смысла и важности, показателей истинных колебаний художественной идеи в человечестве» [2, с. 47].

С развитием технологии печати, в 1900–10 гг. началось развитие нового направления графики: модной иллюстрации. Так как фотография пока ещё была редкостью в журналах и не могла составить полноценную конкуренцию рисунку «от руки», издатели, в основном, делали акцент на именах популярных художников. Рисунки выполнялись в разнообразных графических техниках и приёмах, одновременно представляя как сферу искусства графики, так и творчество в области костюма. Ведущие художники стиля «АртДеко»: П. Ириб, Ж. Лепэйп, Р. Тыртов (псевдоним Эрте), Ж. Барбье — являлись также и авторами изысканных иллюстраций для модных журналов того времени.

В России, несмотря на остановку типографий и резкое сокращение количества выпускаемых журналов в связи с началом первой мировой войны, спустя год после её окончания, начинает выходить целый ряд модных журналов эпохи НЭПА: «Журнал для хозяек», «Модный журнал», «Моды сезона», «Модный мир», «Моды», «Модели сезона» и др., со страниц которых великие мастера кисти и пера, такие как Кустодиев, Бакст, Головин, Грабарь, Юон, Бенуа, Сомов, Мухина, Экстер, Петров-Водкин, вели просветительскую работу по вопросам, связанным с новой женской модой. Авторами статей были Ахматова, Городецкий, Сологуб, Эфрос и Шагинян.

Созданный ещё в 1868 г. Ч.-Ф. Вормом синдикат французской Высокой моды, объединяющий Дома мод, обслуживающих высшие круги общества, помимо прочего, ревностно охранял авторские права своих членов во избежание плагиата творческих идей. Главной причиной этого было сотрудничество модных домов с художниками графиками, которое представлялось крайне выгодным, так как давало возможность согласовывать с клиентками швейные образцы в эскизном исполнении. Так, Л. Бакст в 1910 г. заключил контракт с П. Пуаре, а двумя годами позже он начал работать с модным домом Пакэн. Рисунки Бакста с моделями женских платьев можно было также увидеть и на страницах журналов «Gazettedu Bon Ton» и «Journal des Damesetdes Modes».

Новые течения в изобразительном искусстве (фовизм, кубизм, футуризм, абстракционизм, конструктивизм), оказывают особенное влияние

на костюм. В Европе 1910–1920 гг. возникает движение «Арт-мода», включающее авторские эксперименты художников-новаторов в области разработок «нового» костюма. В России, в Московском институте художественной культуры (ИНХУКе) организуется «Первая рабочая группа конструктивистов», у которых, в отличие от Запада, ориентация на связь с промышленностью была важной составляющей современной концепции создания одежды: «В области костюма, как и во всех других областях прикладного искусства, было намечено создать стиль, отличный от прошлых эпох» [3, с. 7]. Творческий процесс, по мнению художников нового направления, логически нуждается в графическом проекте будущего изделия — необходимой составляющей работы проектировщика. При этом, художнику-конструктору отводилось главное место в процессе производства, включая этап планирования, рекламы и оформления витрин. Данная установка легла в основу программы художественной композиции на текстильном факультете ВХУТЕМАСа, разработанной в 1924 г. В. Степановой.

Разработка и внедрение функциональной одежды выступали главным принципом в советском дизайне 1920-х гг. В её проектировании принимали участие: Г. Миллер, Г. Клуцис, А. Родченко, В. Степанова, А. Родченко. Вся одежда, заменяющая «всякую другую одежду» художниками-конструктивистами была поделена на три группы: «прозодежда», предназначенная для разного вида работ, «спецодежда» для работы в особых условиях и «спорт-одежда» для спортивных занятий.

Новая экономическая политика 1921–1924 гг. привела к началу восстановления текстильных и швейных предприятий в стране. Конструктивистский подход к художественным разработкам тканей и одежды, пусть и отличался декоративностью, но всё дальше уходил от громозкости, многослойности и трудоёмкости изготовления, подчиняя всё целесообразности, созвучно установкам: польза, функция, экономичность, удобство, назначение, комфорт. Так, например, художница А. А. Экстер предложила конструкцию «костюма широкого потребления» из простейших геометрических форм, таких как прямоугольник и квадрат, наполнив «содержание формы» разнообразием цветовых ритмов набивного рисунка. Художница Л. Попова при разработке рисунков для ткани, строго придерживалась масштабности орнамента и такой компоновке раппорта, который учитывал бы силуэтные формы и пропорциональные членения основных деталей платьев. О. Брик так отзывалась о трудолюбии Л. Поповой: «Дни и ночи просиживала она над рисунками ситцев, старалась сочетать требования экономии,

законы внешнего оформления и таинственный вкус тульской крестьянки... «Угадать» ситчик было для нее несравненно привлекательней, чем «угодить» эстетствующим господам из чистого искусства» [4, с. 272]. К. Малевич, поддерживая единство принципов конструктивного дизайна, писал: «Гармонирование архитектурных форм в каком бы то ни было стиле индустриальной архитектуры... потребует к себе смены существующей мебели, посуды, платья...» [5].

Центром по становлению новой советской моды в России стало «Ателье мод» Московского объединения предприятий швейной промышленности, созданное в 1922 году. Над созданием моделей в нём работали десять художников и столько же конструкторов. Художники были представлены известными новаторами, среди которых были Н. П. Ламанова, В. И. Мухина, А. А. Экстер, которые были убеждены, что только через искусство можно придти к созданию «лучших форм» жизни: «Оно должно проникнуть во все области жизненного обихода, развивая художественный вкус и чутьё в массах. Одежда является одним из наиболее подходящих проводников» [6, с. 37–38]. Ателье объединяло представителей творческой богемы из художественной и литературной среды, здесь собирались и известные актрисы МХАТа, принимающие участие в демонстрациях новых разработок моделей одежды. Подобное «Ателье мод» было открыто и в Петрограде на Невском проспекте.

В 1925 г. издаётся альбом «Искусство в быту», предназначенный для массового потребителя, в котором идеи Н. П. Ламановой были выражены в рисунках художницы В. И. Мухиной. Главная тема была задумана самими авторами и включала информацию о возможности создания повседневной одежды с элементами народного костюма методом переработки, например: домашнего платья — из головного платка, кафтана — из двух владимирских полотенец, женского пальто — из старого солдатского сукна. В этом же году на Всемирной выставке в Париже коллектив авторов во главе с Н. П. Ламановой получил Гран-при «за костюм, основанный на народном искусстве».

К концу 1920-х гг., московские фабрики, которые были специализированы на пошив военной формы, начали производить широкий ассортимент спецодежды. Решением конференции ВТБ в 1929 г. образуется Трест «Москвошвей», а уже через год создаётся Научно-исследовательский институт швейной промышленности. В этом же году начинает выходить новый журнал «Швейная промышленность», в котором освещались проблемы массового промышленного производства одежды.

В 1934 г. открывается первый в стране Московский Дом моделей, который, спустя три года получает статус Общесоюзного. Именно он окончательно обозначил в СССР деятельность в области художественного проектирования костюма, как совершенно самостоятельный вид творчества. Появилось и новое название профессии «художник-модельер костюма».

К 1936 г. Трест «Москвошвей» объединял уже целую сеть организаций, в т. ч. «Управление швейной промышленности НКМП РСФСР», каждое из которых выполняло вполне определённые функции. В их число входили производственные предприятия, ремонтно-механический завод и специализированные швейные фабрики, в том числе «Опытно-техническая фабрика», которая лабораторно прорабатывала «новые фасоны», а также выпускала опытными партиями «продукцию повышенного качества для образцовых универмагов». В состав Треста также входила средняя профессиональная школа ФЗУ и швейный техникум.

В 1932 г. при Наркомате лёгкой промышленности СССР, открылось новое советское издательство «Гизлегпром», которое выпускало литературу о модных новинках в целях «бытового обслуживания населения». «Рисованные» модели одежды с приложением выкроек были очень востребованы. Открывшийся в 1944 г. Ленинградский Дом моделей, продолжил эту традицию выпуском тематического приложения «Практическая мода», удовлетворяющего повышенный спрос на домашнее рукоделие.

После победы в Великой Отечественной войне, вышел в свет первый номер московского «Журнала мод», который многие десятилетия был главным источником информации о моде в СССР. В 1950–1960-х гг. в разных городах появляются журналы: «Модели сезона», «Модели одежды», «Моды», «Модели ГУМа», «Стиль», «Мода» и др. Советские художники-модельеры по костюму в журнальных иллюстрациях демонстрировали хорошую школу рисунка, выраженную в профессиональной передаче подвижной пластики платья, графической передаче деталей, поворотов фигуры в любом ракурсе, не уступая в своём мастерстве иностранным иллюстраторам модной одежды, работающим с такими изданиями как «EParis», «McCall's», «Simplicity», «Butterick» и других. Большой интерес представляла также модная графика рижских журналов мод.

К 1980-м гг. на страницах модных журналов рисованных моделей костюмов и аксессуаров становится меньше, чем фотографий, однако, в разделах связанных с технологией пошива, графический рисунок всё ещё остаётся незаменимым наглядным источником информации.

Итак, художественная основа профессии дизайнера костюма в истории своего развития проявила себя в качестве необходимого звена, как в журнальных иллюстрациях, так и в графических эскизах (проектах) для клиентов ателье, домов моды и мастерских по пошиву костюмов. Применение рисования на этапе разработки замысла модели было обусловлено единством целей изобразительного искусства и моды, объединённых общими задачами, позволяющими «двигаться в ногу» со временем, и таким образом, служить некому единому художественному языку. Можно сказать, что зарождавшаяся в русле «нового искусства», профессия художника-модельера, а в дальнейшем, дизайнера костюма, обязана своим появлением профессиональным художникам — универсалам, новаторам, совмещающим своё творчество с модой [7].

Примечания

1. Цит. по статье Демиденко Ю. Творчество художников в области моды первой трети XX столетия // Наше наследие. — 2002. — № 63–64.
2. Бакст, Л. С. Пути классицизма в искусстве / Л. С. Бакст // Аполлон. — 1909. — № 2–3. — С. 47. — URL: http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/СНАРТ_V06.HTM (дата обращения: 18.05.2022).
3. Горина, Г. С. Народные традиции в моделировании одежды / Г. С. Горина. — М.: Лёгкая индустрия, 1973.
4. Власов, В. Г. Иллюстрированный художественный словарь / В. Г. Власов. — СПб.: ИКАР, 1993. — 272 с.
5. Демиденко Ю. Указ. соч.
6. Ламанова Н. П. Первая Всероссийская конференция по художественной промышленности: протоколы конференции / Н. П. Ламанова. — Москва, 1920. — С. 37–38.
7. В сфере высшего образования, необходимость нового обозначения специальности «художник-модельер», возникла во времена перестройки, с утверждением второго поколения Государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования в области культуры и искусства, где данная специализация стала называться «дизайнер костюма».

Кокорева Л. В., Кондакова Ю. В.

Kokoreva L., Kondakova Yu.

РЕДИЗАЙН ТЕЛА: РАЗВИТИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ТРЕНДА

REDESIGN OF THE BODY: DEVELOPMENT OF THE SOCIO-CULTURAL TREND

***Аннотация:** Статья посвящена изучению новых трансформаций модной телесности. Развитие тренда «редизайн тела» демонстрирует растущий интерес к цифровым технологиям и является продуктом нового типа сознания.*

***Ключевые слова:** социокультурный тренд, тело, редизайн тела, дизайн одежды, цифровой дизайн, мода*

***Abstract:** The article is devoted to studying the new transformations of fashionable physicality. The development of the «body redesign» trend demonstrates a growing interest in digital technologies and is a product of a new type of consciousness.*

***Keywords:** sociocultural trend, body, body redesign, fashion design, digital design, fashion*

Стремительное развитие индустриального общества в XXI в., активизация коммуникаций, расширение культурно-семантических границ мегаполисов сопровождаются активным взаимодействием различных сфер социума. В результате этих процессов неизбежно происходит трансформация и преобразование социальных связей, что превращает социокультурные тренды в ключевую составляющую жизни современного человека. Среди них все более актуальным становится такой продукт инновационного сознания, как редизайн тела, отмеченный в классификации социальных трендов аналитиком моды Н. Семеновой [1], как один из наиболее перспективных и активно развивающихся. Редизайн тела представляет собой трансформацию телесности, изменение составляющих архитектуры тела в соответствии с актуальными канонами, играющими решающую роль в формировании современной идентичности. В наши дни тело идентифицируется с материальной проекцией нашего «я», причем в культуре XXI в. имеет место не столько конфронтация, сколько дихотомия искусственного сконструированного образа и образа естественного, аутентичного.

В культуре XVIII–XX вв. женская телесность развивалась в соответствии с эротизированным идеалом, обусловленным мужским взглядом

дом, что привело в XX в. к «клонированию» стандартов «безупречной» красоты, навязанных женскому телу. В соответствии с этим идеалом костюм стремился «оформить» женское тело, равно как и телесные практики: диеты, фитнес, пластическая хирургия, которые отображали «стремление общества «дисциплинировать» женское тело, преобразовать его в соответствии с искусственными стандартами» [2]. Экспериментирование над телом в рамках описанных телесных практик, «диктат унифицированного «прекрасного тела»» [3, с. 240] в конечном итоге привели к тому, что в культуре последней трети XX в. демонстрировалось «агонизирующее и паникующее» тело, а «естественное» тело было утрачено как таковое.

Осознанный редизайн тела XXI в. ориентирован на формирование нового образа женщины, связанного с уважением к своему телу. Осознанность — принятие своего тела с заботой о его здоровье, сохранении и поддержании. Это проявляется в удобстве и комфорте эстетически привлекательной одежды. Любовь к телу относится и к его красоте, эстетике и к подчеркиванию достоинств. Независимо от того, что одежда скрывает или подчеркивает тело, она противостоит кричащей сексуальности. В условиях глобальной разобщенности социума нередко именно фактор телесного комфорта и адекватного восприятия телесности позволяет сделать первый шаг в преодолении дезориентации человека в современной социокультурной среде, помогает конструировать свою индивидуальность и продуктивные социальные связи.

В настоящее время стремительно растет интерес к цифровым технологиям, ориентированным на потребности современного социума. Высокотехнологичный мир меняется, оцифровке подвергаются многие сферы нашей жизни. Современный человек живет в двух мирах — физическом и виртуальном, где все глубже погружается в виртуальную реальность. На фоне этих процессов и явлений появляется новое понятие «цифровой редизайн» — трансформирование внешнего вида какого-либо объекта с помощью инновационных виртуальных технологий в целях повышения его привлекательности (привлечения внимания к продукту дизайна).

Цифровой редизайн активно заявляет о себе в дизайне одежды. Для реализации цифрового редизайна непрерывно совершенствуются высокотехнологичные устройства для сканирования фигуры в сфере проектирования и моделирования, осуществляются бесконтактные измерения поверхности тела человека. В частности, наиболее совершенными являются 3D-сканеры «*Texel*» и «*Vitus*», преимущество которых заключается в быстродействии, точности и воспроизведении сложных

поверхностей тела или манекена. Появление виртуальных 3D-примерочных позволяет дать оценку антропологических особенностей тела с учетом прилегания к разным его участкам, осуществить возможность точного подбора материалов.

Примером сочетания виртуального и реального является одежда, снабженная уникальными QR-кодами (маркерами) виртуальной реальности, которая позволяет менять анимационный дизайн самостоятельно при наведении устройства на особые точки. Также набирает обороты «умный текстиль» (интеллектуальные материалы) — ткани, которые имеют возможность нарастать, изменять, подстраиваться и корректировать участки тела человека. Фактурные иллюзии могут создаваться за счет добавочной фактуры, а именно, с помощью 3D-печати, которая позволяет воспроизвести какие-либо объемные элементы для одежды, в которых отражаются иллюзии оптического характера. Отражение таких 3D-элементов можно проследить в коллекциях *Haute Couture* голландского модельера *Iris van Herpen*. Посредством новых информационных технологий образы виртуального мира переносятся на подиумы, транслируя кардинально новую телесность, когда «неприемлема внешность стандартная (естественная или достигнутая с помощью пластической хирургии), воспевается необычная, редкая красота» [4].

Выпускники кафедры дизайна костюма УрГАХУ для создания своих коллекций используют ссылки на последние тренды современной моды, в том числе, редизайн тела. Среди такого рода коллекций — выполненные в рамках магистерских диссертаций 2017 и 2019 гг. под руководством Л. В. Кокоревой, Л. Б. Орловой, Ю. В. Кондаковой.

Коллекция Е. Ашмариной «Код доступа» (2017) показывает, с одной стороны, наличие границы, с другой стороны, безграничные возможности в случае «верно введенного» кода, она предполагает интерактив и изменение состояния, а также соотносится с цифровой сферой. Коллекция показывает единство материального и цифрового воплощений вещей и образов, зыбкость границы виртуального и реального, которая в наше время все больше размывается и вскоре может совсем исчезнуть. «Цифровой слой» моды станет неотъемлемым элементом образа, к которому мы будем предъявлять помимо требований удобства, красоты, стиля и современности еще и дополнительные: быстроты, точности, более яркого представления образа зрителю.

Коллекция А. Флягиной (2021 г.) также отвечает тенденциям социального тренда «редизайн тела», что проявляется на уровне решения силуэта, нестандартного и неординарного кроя, добавочной фактуры

и в различных вариантах работы с тканями. Коллекция выполнена в спортивном стиле с применением фактуры, многослойности и большим количеством декоративно-функциональных и трансформирующих деталей. Она сочетает в себе универсальность, удобство, функциональность, возможность перемещения и сочетания составляющих комплектов внутри коллекции, а также соответствие модным тенденциям. Для коллекции подобраны современные материалы, соответствующие стилистическому направлению: ткани с содержанием эластичных волокон, имеющие необычную фактуру, мягкая искусственная кожа, полупрозрачные материалы, а также ткани, имеющие хорошую формоустойчивость и поддающиеся формованию: костюмная ткань различной плотности, джинсовая ткань с добавлением эластичных волокон.

Таким образом, очевидно, что современный редизайн ориентирован на выход за пределы традиционных границ. Это обусловлено тем, что эстетика актуального цифрового облика ставит на первое место в уже ставшей привычной системе «тело — костюм — среда» психофизические особенности и желания личности. Тело подвергается новому рассмотрению: оно материализуется в формах, характерных для образа и стиля жизни XXI в.

Примечания

1. Семенова Н. Социальные тренды. URL: <https://www.vsh.is/school/news/soc-trends> (дата обращения 02.02.2021).
2. Нестерова М. А. Человеческое тело в культуре и моде последней трети XX начале XXI века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 60. С. 202–208.
3. Герасимова Ю. Л. Мода и ненормативное тело. От отрицания к адаптивному дизайну // Международный журнал экспериментального образования. 2016. № 6. С. 237–240.
4. Зиглина Т. Женская красота и новое викторианство // Россия 2021: движение вперед. Ipsos Flair 2021: маркетинговые исследования. URL: https://flair.ipsos.ru/flair2021/zhenskaya_krasota_i_novoe_viktorianstvo (дата обращения: 10.02.22).

УДК 687.01 «19» (470+571)

Кузнецова М. М.

Kuznetsova M.

ФОРМИРОВАНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА КОСТЮМА

FORMATION OF THE RUSSIAN SCHOOL OF FASHION DESIGN

Аннотация: В статье описаны особенности формирования русской школы дизайна костюма в 1920–30 гг., обозначены факторы, повлиявшие на ее самобытность.

Ключевые слова: дизайн одежды в СССР, русская школа дизайна костюма, дизайн костюма 1920–30 гг., конструктивисты, Н. П. Ламанова, С. Н. Беляева-Экземплярская

Abstract: The article presents the features of the formation and development of the Russian school of fashion design in the 1920s — 30s, identifies the factors that influenced its identity.

Key words: fashion design in the USSR, Russian school of fashion design, fashion design 1920s — 30s, constructivists, N. P. Lamanova, S. N. Belyaeva-Ekzempiarskaia

В силу обособленности России на протяжении практически всего XX в. становление школы художественного проектирования костюма и развитие соответствующих дисциплин шло отдельно от европейских стран. В связи с этим отечественная школа обрела ряд особенностей, которые сохраняются и сегодня [1]. Выявлению факторов, повлиявших на формирование школы дизайна костюма в СССР, посвящена данная статья.

Предваряя описание исторического процесса, обратимся к терминологии, что позволит сделать первые выводы об особенностях методологии проектирования одежды в нашей стране. Общепринятый в западных странах термин *fashion design* не содержит слова «одежда» или «костюм». Их заменяет «мода». Во Франции сходным образом обозначается *création de mode* (создание моды), в Италии специальное образование называется *la formazione specialistica nel sistema della moda*. Традиции европейской индустрии связывают эту деятельность с постоянным развитием модных форм костюма (проявление творческого начала модельеров), предложением новых стилевых решений (в ответ на потребительский запрос) и поиском новых технологий (эволюционное развитие производства). В нашей стране не мода и даже не одежда,

а именно костюм как целостный комплекс является объектом дизайна. Такой подход возник в самом начале XX в.

1920-е гг. Политические изменения в России совпали с периодом активных художественных поисков, формированием различных течений, школ и концепций, а также становлением дизайна как нового вида деятельности по преобразованию предметной среды. «Жизнь, сознательная и организованная, умеющая видеть и конструировать, есть современное искусство... Сознание, опыт, цель, конструкция, техника и математика — вот братья современного искусства» (Родченко А. М. Лозунги. Дисциплина КОНСТРУКЦИЯ, руководитель РОДЧЕНКО). [2. С. 158]. Молодому государству, строившему новый миропорядок во всех сферах жизни, требовались специалисты, в том числе способные креативно мыслить. Поэтому в первой половине 1920-х гг. художники получали одобрение и поддержку своей деятельности. Это способствовало творческому энтузиазму и подъему.

Советские художники должны были работать на стыке искусства и массовой доступности, потому что требовалось не просто создать недостижимые идеальные объекты, но и подумать, как реализовать их в условиях ограниченных средств и неразвитого производства. «Считалось, что любая творческая деятельность потенциально содержит в себе научное, художественное и техническое начало, а результат ее обусловлен лишь расстановкой акцентов в процессе творчества» [3. С. 6]. Художники-экспериментаторы в 1920-х гг. смело брались за разработку облика человека и его костюма, рассматривая это не как дань мимолетной моде, а как часть работы по созданию нового мира. Не столько портные, сколько художники-авангардисты К. Малевич, В. Татлин, А. Родченко, В. Мухина, В. Степанова и Л. Попова, А. Экстер влияли на образность костюма советского человека.

В 1923–25 гг. В. Татлин возглавлял отдел материальной культуры петроградского Государственного института художественной культуры (Гинхук), где начал проектировать одежду, мебель, посуду для массового производства под лозунгом «Вещь должна быть прочной, понятной и красивой» [4].

Художники-конструктивисты разработали систему средств и приемов художественной выразительности, основанную на связи конструкции с тектоникой материала, выделили и описали этапы предметно-художественного творчества, которые легли в основу теории, представляющей логическую цепочку «функция — конструкция — материал». Эти идеи они применили в области текстильного рисунка, театральных костю-

мов, «прозодежды». А. Родченко занимался разработкой ассортимента удобной рабочей одежды с необходимым для каждой специальности набором деталей. В 1923–24 гг. В. Степанова и Л. Попова в художественной мастерской «Первой ситценабивной фабрики» в Москве пытались соединить орнамент ткани и конструкцию костюма. Одежда конструктивистов отличалась некоторой схематичностью, геометрической условностью, не связанной с телом человека. Театральные эскизы А. Родченко и В. Степановой свидетельствуют о том, что основной задачей являлось не выявление образной характеристики персонажа, а создание концептуально нового решения костюма. Принципиально важным было связать костюм не с модой, а с идеей, превратить его в символ новой эпохи. «Если задачей моды в капиталистическом хозяйстве в основном является отображение степени культурного состояния быта общества, то в социалистическом обществе модой будет смена все более усовершенствованных форм костюма. Каждое открытие в любой отрасли техники будет неизменно влиять на изменение формы одежды...» (В. Степанова. От костюма к рисунку и ткани. 1928 г.) [2].

В непосредственной близости с конструктивистами в послереволюционные годы работала Н. П. Ламанова. В 1918–19 гг. она участвовала в создании «Художественной Мастерской современного костюма» при художественно-производственном подотделе Наркомпроса, в последующем была членом секции костюма Государственной академии художественных наук и одним из первых профессоров ВХУТЕМАСа, где читала курс «Применение ткани в костюме» [5]. Надежда Петровна разработала программы для учебных заведений по проектированию костюма и создала теорию, в которой среди «главнейших факторов, слагающих костюм» не упоминается мода. Теория Н. П. Ламановой, безусловно, впитала в себя достижения конструктивистов, но выгодно отличалась от их работ. Композиционное построение моделей Н. П. Ламановой было подчинено фигуре и основано на пропорциях человека. Конструктивисты при работе над костюмом ставили цель — создать универсальную конструкцию, модуль формы. Н. П. Ламанова исходила из того, что костюм является оформлением и украшением человека, форма — результатом анализа назначения, адресата и материала. Теория и учебные программы Н. П. Ламановой предвзяли становление швейной промышленности в СССР, в которой уже на раннем этапе было решено разделить художественное проектирование и массовое производство.

Таким образом, в 1920-х гг. русские художники сделали огромный шаг по преобразованию внешнего вида и содержания костюма. Про-

ектный подход к созданию костюма, основанный на функциональности, рациональности, художественном единстве и внимательной работе с материалом, был заложен на фоне общего развития дизайна в советской России. В этом принципиальное отличие отечественной школы дизайна костюма от зарубежных, где авторский стиль, ремесленное начало и уникальность фасона являлись определяющими факторами вплоть до 1960-х гг.

1930-е гг. В СССР необходимо было не только создать новый образ советского человека, но и обеспечить одеждой население, предоставив всем приблизительно равные возможности. Ориентация на массовое производство потребовала серьезной теоретической, научной и практической подготовки специалистов. Необходимые условия эффективного функционирования промышленности: обобщение накопленных эмпирических знаний, теоретическая основа деятельности, фиксация результатов разработок и создание общедоступных баз информации, соединение теории с практикой в процессе обучения, профессиональная коммуникация специалистов. Решение этих задач наложило отпечаток на дальнейшее развитие школы дизайна костюма в России. Началось сближение с наукой и производством.

На рубеже 1920–30-х гг. была развернута плановая работа по формированию основ промышленности. В журнале «Швейная промышленность» (создан в 1929 г.) регулярно публиковались статьи о разработках в области материаловедения, антропометрии, гигиены, эргономики, конструирования и технологии швейного производства. Так были заложены основы научного подхода к изготовлению массовой одежды, системы государственной стандартизации продукции. Освещались вопросы дизайна и западной моды, авторами статей выступали практики, непосредственно участвовавшие в создании современного костюма. Производство ставило перед художниками-модельерами новые эстетические и технологические задачи по разработке фасонов готового платья и унификации посадки на типовые фигуры. При плановой работе, рассчитанной на долгосрочные результаты, мода не могла быть определяющим фактором. Однако массовое сознание советских граждан в этот период относительной стабильности и благополучия вновь обратилось к западным образцам. М. Н. Мерцалова писала в критической статье: «В условиях нашей здоровой трудовой жизни не может существовать моды как таковой. Правда и у нас должна быть смена зрительных впечатлений и новизна вещей, но все это должно быть рационально и по новому красиво. Если сейчас мы еще не можем говорить о своей собственной советской одежде»

де, назовем условно — советской моде, то нужно использовать лучшие достижения западноевропейского костюма. Прежде всего, конечно, нужно научиться создавать костюм. В наших костюмах часто отсутствует гармония линий, нет единого замысла платья, красочная гамма очень бедна. Все это нужно заимствовать, но не слепо заимствовать, а поняв принцип построения костюма» (орфография сохранена — *М. К.*) [б. С. 31]. Для подготовки квалифицированных кадров в 1930 г. текстильный факультет ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа был переведен в МТИ и преобразован в факультет прикладного искусства. В 1936 г. на его базе было организовано отделение моделирования и конструирования одежды. В основу обучения художников-модельеров легли прогрессивные идеи дизайнеров 1920-х гг. и теория Н. П. Ламановой. В 1934 г. на основе треста «Мосбелье» был создан первый Дом моделей одежды, руководителем которого стала Н. С. Макарова, ученица Н. П. Ламановой.

В 1932–34 гг. в журнале «Швейная промышленность» были опубликованы статьи С. Н. Беляевой-Экземплярской о пространственной композиции костюма, цвете и форме одежды [7], [8], [9], [10], которые, вероятно, появились в связи с особым интересом к научным достижениям оптики и гештальтпсихологии, послужившим основой для изучения восприятия произведений искусства. Визуальные эксперименты А. Родченко в фотоискусстве, В. Степановой и Л. Поповой в текстильном дизайне очень близки теоретическим рассуждениям С. Н. Беляевой-Экземплярской. Отдельным изданием в 1934 г. вышел труд автора «Моделирование одежды по законам зрительного восприятия» [11]. Работа содержала научное описание зрительных иллюзий и рекомендации их практического применения в области проектирования костюма. В последующих отечественных учебниках по дизайну костюма присутствовал раздел об оптических иллюзиях, но никто из авторов не продвинулся далее Софьи Николаевны в этом вопросе.

Таким образом, в начале советского периода в России возникли необходимость и условия для формирования дизайна костюма как вида проектной деятельности, развивавшейся в тесной связи с художественными и идеологическими исканиями эпохи. В формировании основ дизайна костюма принимали участие прогрессивные художники и модельеры костюма. В 1920–30-е гг. отечественное проектирование костюма совершило рывок, который привел к формированию российской школы и заложил основы национального дизайна, пристальное изучение и сохранение которых может стать предметом научной и практической деятельности специалистов XXI века.

Примечания

1. Кузнецова М. М. Русская школа дизайна костюма. История, специфика, пути развития // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы XXIV-й международной науч. конф.* / под ред. Н. М. Калашниковой. — СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2021. — С. 198–202.
2. Родченко А. М., Степанова В. Ф. Будущее — единственная наша цель.../ Под общей ред. Петера Невера / Австрийский музей прикладного искусства, Вена. — Мюнхен: Престель, 1991. — 150 с.
3. Родченко А. М., Степанова В. Ф. Будущее — единственная наша цель.../ Под общей ред. Петера Невера / Австрийский музей прикладного искусства, Вена. — Мюнхен: Престель, 1991. — 150 с.
4. Петушкова Г. И. Проектирование костюма: Учебник для вузов — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 416 с.
5. Владимир Татлин — коротко. VXUTEMAS Academy. — URL: <https://vkhutemas.academy/articles/vladimir-tatlin-korotko-bio> (дата обращения 10.02.2022).
6. Стриженова Т. К. Из истории советского костюма. — М.: Советский художник, 1972. — 112 с.
7. Мерцалова М. С. Современный западноевропейский костюм и его отражение у нас // *Швейная промышленность.* — 1932. — № 10. — С. 26–31.
8. Беляева-Экземплярская С. Н. Цвет в одежде // *Швейная промышленность.* — 1932. — № 8–9.
9. Беляева-Экземплярская С. Н. К вопросу о форме одежды // *Швейная промышленность.* — 1933. — № 3.
10. Беляева-Экземплярская С. Н. Взаимодействие цветов в одежде // *Швейная промышленность.* — 1934. — № 4–5, № 6, № 7.
11. Беляева-Экземплярская С. Н. Пространственная композиция одежды // *Швейная промышленность.* — 1934. — № 10.
12. Беляева-Экземплярская С. Н. Моделирование одежды по законам зрительного восприятия / Репринтное издание. — М.: Академия моды, 1996. — 117 с.

УДК 762.2:7.05:687.01

Улемнова О. Л.

Ulemnova O.

ПРИМЕНЕНИЕ ОФОРТА В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ (ИЗ ОПЫТА ГРУППЫ «ГРАФКОМ» И ГАЛЕРЕИ «АСТИ»)

THE USE OF ETCHING IN MODERN COSTUME (FROM THE EXPERIENCE OF THE GRAPHCOM GROUP AND THE ASTI GALLERY)

Аннотация: *Статья посвящена новой тенденции в современном искусстве и моде. Раскрывается два аспекта темы: использование художниками готовой одежды как основы для офорта; сотрудничество художника и модельера, создающих коллекции костюмов и аксессуаров с использованием офортов, напечатанных на разных тканях.*

Ключевые слова: *печатная графика, эксклюзивный костюм, массовая одежда, выставочная и проектная деятельность*

Abstract: *The article is devoted to a new trend in contemporary art and fashion. Two aspects of the topic are revealed: the use of ready-made clothes by artists as the basis for etching; a collaboration between an artist and fashion designer creating collections of costumes and accessories using etchings printed on different fabrics.*

Keywords: *printed graphics, exclusive costume, mass clothing, exhibition and project activities*

В современном мире печатные техники стали достаточно активно применяться в одежде, придавая ей индивидуальность. Особенно, активно применяется шелкография (в печати на футболках, например), которая появилась как репродукционная техника, и ее технологические свойства достаточно легко применимы в производственном процессе. Реже в одежде используются классические техники гравюры, и в большинстве случаев такая одежда приобретает качества произведения искусства и предназначена для выставок и музейных экспозиций. Например, уникальные шелковые платье и шарфы, декорированные оттисками цветной ксилографии итальянским художником Роберто Джанинетти и названные им инсталляциями, были представлены на его персональной выставке «Панорама» в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстана (ГМИИ РТ) в апреле 2015 г. [1]. Летом 2021 г. Р. Джанинетти провел мастер-класс по печати цветной ксилографии уже на футболках массового производства фирмы *Uniqlo* [2]. В последние годы появилась тенденция применения в костюме офорта,

техники сложной и трудоемкой, требующей специальных знаний, специфического оборудования и опасных материалов (вытяжная камера, кислота и др.), но дающей разнообразные художественные эффекты. Сама идея печати на ткани не нова — этим занимался, например, великий русский пейзажист И. И. Шишкин [3, с. 37], много работавший в офорте и достигавший богатой вариативности оттисков с одной и той же доски, печатая свои офорты на шелке разных цветов — от белого до темно-синего. Новацией является то, что некоторые современные художники решили соединить офорт с одеждой. Результаты этих экспериментов будут представлены в нашем докладе.

В 2018 г. художники казанской группы «Графком» (создана в 2011 г. как неформальное творческое объединение, в 2015 г. получила статус Графической лаборатории Экспериментальных творческих мастерских Поволжского отделения Российской академии художеств (ПО РАХ) и Творческого союза художников России (ТСХР)) задумали необычную художественную акцию, которая была осуществлена ими весной 2019 г. под лозунгом «Печатная графика объединяет». Опираясь на традиции российского искусства (заграничные поездки на пенсион от Академии художеств, передвижные выставки), художники решили превратить свое путешествие по Италии в передвижную выставку, экспонатами которой являются сами ее участники, облаченные в футболки с напечатанными на них авторскими офортами.

Художники «Графкома» Александр Михайлович Артамонов (руководитель объединения), Ирина Валериевна Антонова, Вера Владимировна Карасева и Марат Искандарович Мингалеев (г. Набережные Челны) выбрали для печати на футболках те свои работы, которые раскрывают их творческую индивидуальность, отражают волнующие их идеи и проблемы. На футболках были напечатаны и единые для всех символы и фразы, отражающие цельность проекта: эмблема «Графкома», девиз акции, эмблемы ПО РАХ и ТСХР, которые предоставили стипендию для реализации проекта (для общих элементов использовались и другие техники — шелкография, линогравюра).

В течение всего путешествия, состоявшегося в апреле 2019 г., осматривая улицы и площади городов (Милан, Верчелли, Флоренция, Рим), посещая музеи и художественные учебные заведения, встречаясь с итальянскими друзьями-художниками, заводя новые знакомства, участники акции носили на себе свои арт-футболки, создавая таким образом своеобразный диалог своих собственных произведений с шедеврами мирового искусства, вовлекая в невольное общение окружающих.

Эти арт-футболки, оттиски на бумаге использованных при их создании произведений, фотографии, запечатлевшие «живые передвижные экспозиции», были представлены на выставке «Вовлеченность», прошедшей в Национальной художественной галерее «Хазинэ» ГМИИ РТ в феврале-марте 2021 г. [4].

Осенью того же 2019 г. в Казани прошла 5-я Казанская международная биеннале печатной графики «Всадник», посвященная Году театра, что предопределило девиз биеннале «Игра в театр» и ряд спецпроектов (выставок), прошедших в рамках биеннале. В контексте нашей темы особое внимание привлекает выставка «*Varietas delectate. Разнообразие доставляет удовольствие*» куратора Натэллы Ильиничны Войскунской, организованная при поддержке Галереи «АСТИ» и Фонда «ГРАНИ» (Москва). В проекте участвовали художник-офортист Светлана Валерьевна Ланшакова (Москва) и модельер Оксана Негода (Оксана Ивановна Овчинникова, Москва), органично соединившие офорт и высокую моду. Участники проекта позиционировали его как «*homage* грандиозной выставке моды *CAMP* в Метрополитен-музее в Нью-Йорке» [5, с. 112]. Объединяющей темой проекта стал Моцарт, которому С. В. Ланшакова посвятила несколько серий своих офортов: «Вена Моцарта», «Города Моцарта», «Моцарт и театр» (2018–2019) и др., оригиналами для которых послужили прижизненные портреты композитора, старинные литографии и фотографии, запечатлевшие европейские столицы и театры, связанные с его именем, нотные листы моцартовских опусов, современные фотографии, воспроизводящие настроение его творений таких, как «Реквием» и др. Офорты были напечатаны на хлопковой бумаге разной плотности с использованием масляной краски, белого мела, иногда с наложением одного оттиска на другой. Важнейшим приемом С. В. Ланшаковой в этом проекте является коллаж из нескольких офортных оттисков, в результате чего «многослойные работы с двумя или тремя планами становятся как бы авансценой в сцене-коробке» [5, с. 112].

Эти же офорты, напечатанные уже на самых разнообразных тканях: шелке, бархате, шифоне, батисте, сетке и др., стали «графическими изысками» коллекции одежды (2018–2019), представленной Оксаной Негодой. Отталкиваясь от барочной эстетики, комбинируя дорогостоящие ткани различных составов и фактур, особенно часто *hand made* в технике «крэш», используя сложный крой, многослойность, разнообразные ручные швы, вышивки, аппликации и пр., Оксана Негода создала модели одежды (платья, юбки, блузы, жилеты, костюмы и др.), которые при всей своей элитарности вполне пригодны для современной

жизни, причем не только как выходные варианты, но и повседневные, благодаря удобному крою, продуманному дизайну, функциональности моделей, вариативности комплектов. Как отмечает куратор выставки Н. И. Войсунская, «модельеру Оксане Негоде удалось волшебным образом передать романтический и готический характер музыкального гения всех времен, создать ощущение подлинного шика *от кутюр* с его вниманием к деталям и стремлением создать настоящие арт-объекты» [5, с. 122].

Офорты С. В. Ланшаковой, напечатанные на тканях, использованы не только как детали костюмов Оксаны Негоды, но и в разнообразных аксессуарах, помогающих создавать цельные образы: броши, застежки-броши, шарфы-галстуки, подвески, браслеты. Эти аксессуары, дизайн и исполнение которых (помимо офорта, применена ручная вышивка) осуществлены С. В. Ланшаковой, составляют коллекцию «*ElDiaClaro*» (2019), которая живет и независимо от моцартовского проекта.

Увлеченные новыми возможностями печати офорта на разнообразных тканях и соединения офорта с костюмом куратор Н. И. Войсунская и художник С. В. Ланшакова в содружестве с фотографом Денисом Гладковым (Москва) представили на 6-й Казанской международной биеннале печатной графики «Всадник» (ноябрь 2021 — январь 2022 гг.) очередной спецпроект «Аз емь... или кто я?». С. В. Ланшакова продолжила свои эксперименты по печати офорта на ткани, включив в них помимо уже освоенного ею шелка, более грубые ткани — сукно, брезент, а также войлок, и создала собственную коллекцию костюмов, в деталях которых использованы офорты из серий: «Вариации на тему Моцарта», «Экзерсисы» и др. Созданные ею модели, раскрывающие образы оперы Моцарта «Волшебная флейта» (Зарастро, Папагено, Папагена), уже в полной мере следует называть арт-объектами — они не предназначены для ношения в реальной жизни, хотя могут быть надеты, что и было использовано в части проекта, связанной с фотографией. Денис Гладков выполнил фотосессию с солистами балета Большого театра Полиной Заярной, Ксенией Жиганшиной, Климом Ефимовым, которые примерили на себя модели С. В. Ланшаковой, причем, по словам Н. И. Войсунской, им «не диктовали, какие позы принять на фото, в какой образ перевоплотиться. Они выбирали его сами, или, точнее, их навевал сам костюм» [6].

В апреле-мае 2021 г. обе коллекции моделей костюмов были представлены на выставке «Вечно модный Моцарт, вечно молодой Балет и вечно молодая Moda» в залах Музея Моды в Москве. Куратор вы-

ставки Н. И. Войскунская декларировала как основную идею выставки «возможности техники офорта как нового направления фэшн-дизайна, которое можно было бы назвать интеллектуальным или *smart*», подчеркивая, что «сам факт включения оригинального произведения печатной графики на ткани в модель одежды уже делает ее эксклюзивной» [7].

Таким образом, можно констатировать, что в последние годы появилось новое направление, синтезирующее моду и сугубо художественную технику печатной графики — офорт, отвечая такой тенденции современной моды, как стремление к эксклюзивности и индивидуальности, с одной стороны, и поискам художниками новых путей выхода к зрителю, с другой.

Примечания

1. Роберто Джанинетти «Панорама». URL: <https://art16.ru/reportage/2015/04/10/roberto-dzhaninetti-panorama> (дата обращения: 09.02.2022).
2. @UNIQLO IT — Man of the Workshop. URL: <http://www.robetogianinetti.it/archivio-generale/uniqlo-it-man-of-the-workshop/> (дата обращения: 09.02.2022).
3. Новикова С. Е. Графика И. И. Шишкина и его учеников из коллекции профессора А. П. Ильинского в собрании Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан // Четвертые Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / сост. О. Л. Улемнова, Д. Д. Хисамова, науч. ред. Д. Д. Хисамова. Казань: Заман, 2015. С. 36–38.
4. Выставки «Вовлеченность» и «Пространство города» в НХГ «Хазинэ». URL: <https://izo-museum.ru/hazine/vyistavki-i-sobyitiya/vyistavki-vovlechennost-i-prostranstvo-goroda-v-nhg-hazine> (дата обращения: 09.02.2022).
5. Войскунская Н. И. Спецпроект «Varietas Delectat. Разнообразие доставляет удовольствие» // 5-я Казанская международная биеннале печатной графики «Всадник». Каталог / Авт.-сост. кат. О. Л. Улемнова и др. Казань: Заман, 2021. С. 110–125.
6. Платонов М. «Сливки сливок» Казанской биеннале печатной графики пополняют фонды ГМИИ РТ. URL: <https://realnoevremya.ru/articles/227436-slivki-slivok-kazanskoy-biennale-popolnyat-fondy-gmii-rt> (дата обращения: 09.02.2022).
7. Открытие выставки «Вечно модный Моцарт, вечно молодой Балет и вечно молодая Moda» в Музее Моды. URL: <https://www.tg-m.ru/news/otkrytie-vystavki-vechno-modnyi-motsart-vechno-molodoi-balet-i-vechno-molodaya-moda-v-muzee-mody> (дата обращения: 09.02.2022).

УДК 391:687.01:745.522.2 (520)

Хованчук О. А.

Khovanchuk O.

**ЯПОНСКАЯ РОСПИСЬ ПО ШЕЛКУ «ЮДЗЭН»
В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ И СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ
JAPANESE SILK DYEING «YUZEN»
IN HISTORIC CONTEXT AND TODAY»S FASHION**

Аннотация: В статье прослеживается развитие росписи по шелку «юдзэн» и моды на неё в истории японского костюма. Проводится анализ того, как ручная роспись «юдзэн» стала символом японского стиля, и как поддерживаются традиционные промыслы.

Ключевые слова: Япония, японский стиль, роспись по шелку юдзэн, история моды

Abstract: The article reveals the development of yuzen silk dyeing and its fashion in the history of Japanese clothing. Analyses how yuzen hand painting became the symbol of Japanese style and how traditional craft is supported by manufacturing new products.

Keywords: Japan, Japanese style, yuzen silk dyeing, fashion history

На японских островах существовало множество способов создания узора на ткани на основе технологий ткачества, окрашивания и вышивки. Их применение регулировалось государственным регламентом. Тканые узоры были привилегией аристократии, окрашивание могли использовать остальные сословия. По мере возвышения военных, у них появилось стремление к более изящному декору своей одежды, но т.к. самураи в основном были выходцами из неаристократических групп, они могли использовать только крашение. Так появилась технология «сибори» — стянутого окрашивания, которая к XV в. преобразовалась в сложную технику «цудзигахана», позволяющую создавать многоцветный сложный орнамент, дополненный свободной росписью тушью.

В результате закрытия страны от внешнего мира в 1630-х гг. в Японии наступил спокойный период, когда активно развивались города и внутренняя торговля. Горожане быстро богатели и тоже стремились к более роскошной одежде и быту. К середине XVII в. простолюдинам можно было использовать ткани с вышитыми и вытканными орнаментами только для поясов-оби, но основную верхнюю одежду по-прежнему можно было украшать только крашением.

Колоссальным прорывом в декорировании костюма стало появление резервированного окрашивания, которое известно ныне как «юдзэн-дзомэ». Именно эта техника сейчас является визитной карточкой японского традиционного костюма кимоно. Истоки технологии берут своё начало в княжестве Кага (совр. преф. Исикава, г. Канадзава). Здесь в середине XVII в. в красильной мастерской Тяя Сиродзиро IV появилось окрашивание «тяя-дзомэ» с использованием резервирующего состава. Главной технологической проблемой было создание клея-резерва, который бы препятствовал распространению краски за контуры мотива, но при этом оставался эластичным. Художник Кусуми Морикагэ приготовил резервирующую пасту из яичного белка и клейкого риса, добавил новые пигменты, и качество росписи улучшилось.

Миядзаки Юдзэнсай (1653–1736), которого называют отцом росписи «юдзэн», был подмастерьем в канадзавских мастерских Морикагэ в начале 1680-х гг. В поисках известности и доходов он отправился в Киото, где стал зарабатывать на дизайне и росписи вееров, а также предлагал клиентам одежду с канадзавскими росписями. В 1688 г. вышли в свет первые книги узоров Юдзэнсай. Эти изящные орнаменты стали настолько популярными, что технология получила название по имени художника — «юдзэн». Киотосцы стали считать её безраздельно своей, столичной. В 1712 г. Миядзаки Юдзэнсай снова вернулся в Канадзаву, и роспись «юдзэн» из Киото попала обратно в княжество Кага, но никого уже невозможно было убедить в том, что технология появилась именно здесь. Таким образом, мастерам Канадзавы не оставалось ничего иного, как сохранить название «юдзэн», но с приставкой «кага» [1, с. 76].

Благодаря новой технологии на ткани можно было создать орнамент любой сложности, поэтому росписи «юдзэн» практически вытеснили остальные виды окрашивания, в результате чего, например, технология «цудзигахана» вообще была полностью утрачена. Росписи были настолько красивыми, что высшие слои самурайства стали использовать их в своём обиходе. Однако правящему классу необходимо было сохранить свой привилегированный статус, поэтому на основе новой технологии разработали особый тип дизайна, который получил название «госёдоки» — дворцовый стиль. Для создания орнамента использовали клей-резерв, затем окрашивали ткань в один цвет и дополняли белый узор цветной вышивкой [2, с. 74]. Именно эти кимоно стали предметом массового экспорта в Европу после открытия Японии во второй половине XIX в. [3, с. 128].

Еще одним важным этапом развития росписи «юдзэн» стал период подъёма национализма в 1923–1937 гг. Новую столицу государства — Токио, правительство пыталось сделать не только центром политики, но и культуры, поэтому здесь стали активно развивать традиционные ремесла, которыми славилась старая столица Киото. В их числе была и роспись «юдзэн», которая получила новое стилистическое прочтение. Эдо (Токио) являлся ставкой военного правительства в течение примерно 250 лет. Под влиянием законов XVII–XVIII вв., ограничивавших роскошь, здесь зародилась эстетика скрытого шика «ики» и произошла эстетизация приглушенных цветов. Поэтому правительство стремилось популяризовать тот самый эдоский стиль росписи, который довольно сильно контрастировал со стилем Канадзавы и Киото, и назвали его «токё-юдзэн» [4, с. 79].

В результате такого развития росписи по шелку «юдзэн» сформировалось три направления: «кё-юдзэн», «кага-юдзэн» и «токё-юдзэн». Киотские росписи характеризуют чистые яркие цвета, парадная декоративность орнаментов, при этом роспись часто дополняется вышивкой и набивкой золотом. Канадзавские росписи сохранили натуралистичность как в колорите, так и в стиле изображения объектов (приём «мусикуи» — поеденные листья, градация цвета даже самых мелких деталей), также в них применяется белая краска, не свойственная изначально другим регионам, и отсутствует дополнительное декорирование помимо росписи. Токийский «юдзэн» отличают преимущественно мелкие мотивы, небольшое количество узора и приглушенные «безопасные» цвета серо-сине-коричневой гаммы.

В современном мире кимоно продолжает занимать важную нишу в гардеробе японцев, хотя европейская одежда всё более вытесняет традиционный костюм. Кимоно реже покупают и чаще берут напрокат, а при покупке стремятся к дешевизне вещи в ущерб сохранению традиционного ремесла. В данной ситуации мастера и художники проявляют творческий подход и создают новые произведения. Задачи такой продукции в том, чтобы при помощи модных современных товаров популяризовать традиционную роспись и обратить стремления потребителей к сохранению традиционных промыслов и воспитанию большей национальной гордости.

В начале 2000-х гг. Оота Масанобу предложил украшать кеды Converse росписями «кага-юдзэн». Орнамент наносился с соблюдением традиционной технологии. На сайте мастера размещены три стандартных дизайна, которые можно заказать в разном цвете [5].

2007 год был объявлен годом Японии в Индии, и в честь этого художник Хисацунэ Тосихару создал первую коллекцию сари кага-юдзэн, которые были представлены в Индии в ходе культурных мероприятий. Также мастер известен росписью палантинов из тончайшей в мире шелковой органзы и применением стилистики «кага-юдзэн» для росписи на дереве. Он предложил декоративные панели с узором, характерным для «кага-юдзэн», для оформления кафе. Например, такие панели были размещены в 2012 г. в кафе Старбакс в универсаме Токю-Коримбо [6].

Вслед за г-ном Хисацунэ коллекцию сари с росписью «кё-юдзэн» предложил киотский мастер Такэхана Сусуму в январе 2022 г. Цели данной коллекции более коммерческие. Г-н Такэхана заявляет о стремлении продвинуть достижения японских художников на мировой рынок, в данном случае, в Индию, ведь эта страна сейчас является одной из самых быстро развивающихся [7].

Кацура Юми, знаменитый японский дизайнер, воспеваает в своих изделиях японский текстиль. Платя с ручной росписью и принтом в стиле «юдзэн» являются важной частью её коллекций. Она специализируется на праздничной и свадебной одежде, поэтому использует узоры для девичьих и свадебных кимоно в их классическом исполнении.

Также одной из тенденций популяризации и адаптации традиционной росписи в современном мире является перешивание кимоно (фурисодэ, томэсодэ) в платья европейского покроя с сохранением специфики единой композиции. Это даёт кимоно вторую жизнь, т. к. вещи европейского покроя носят гораздо чаще. Потребители таких моделей, переделанных из кимоно, сообщают, что начинают ярко ощущать свою национальную принадлежность и гордость, а также испытывают теплые чувства, связанные с личными воспоминаниями. На данный момент в уличной моде также развивается тенденция на переделку черных церемониальных кимоно «куротомэсодэ» в плащи.

Таким образом, мы можем наблюдать, как мода низших слоёв на дизайн и технологии росписи поднималась вверх по социальной лестнице в ходе японской истории и в конечном итоге стала современным символом национальной гордости. Роспись «юдзэн» является важным средством создания японского стиля в современной одежде и интерьере.

Примечания

1. Тэраниси Икко. Кага юдзэн = Роспись «кага-юдзэн». — Канадзава: Хасимото Сусуму бундо, 1995. — 80 с.

2. Сато Тайко. Эдо-но букэ косодэ то госёдоки моё = Косодэ военного сословия периода Эдо и орнаменты госёдоки // Уцукусий кимоно = Красивое кимоно: журнал мод. – Токио: Ашет фудзингахо, 1999, Зима, № 190. С. 74–79.
3. Фукаи Акико. Дзяпанидзуму ин фассён = Японский стиль в истории моды. – Токио: Бондзинся, 1994. — 299 с.
4. Могои Тикара. Нихон хифуку бункаси = История японского костюма. – Токио: Косэйкан, 1969. — 97 с.
5. Сайт художника Оота Масанобу. URL: <http://studio-mon-an.com/koubou/sneaker> (дата обращения 7.01.2022).
6. Сайт художника Хисацунэ Тосихару. URL: <https://www.kagayuzen.jp/> (дата обращения 7.01.2022).
7. Сари кё-юдзэн. URL: <https://www.kimonoichiba.com/media/column/623/> (дата обращения 7.01.2022).

РЕСАЙКЛИНГ И АПСАЙКЛИНГ

УДК 739.2:069.013 (470.23–25)

Бабошина Т. В.

Baboshina T.

СОВРЕМЕННЫЕ ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ НАЙДЕННЫХ ОБЪЕКТОВ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

CONTEMPORARY JEWELRY WITH THE USAGE OF FOUND OBJECTS FROM THE STATE HERMITAGE MUSEUM

Аннотация: Изделия отечественных и зарубежных ювелиров второй половины XX — начала XXI веков были созданы с использованием разнообразных найденных объектов и поступили в Государственный Эрмитаж благодаря двум выставкам в 2014 году.

Ключевые слова: ювелирное искусство, найденные объекты, ресайклинг, апсайклинг, ассамбляж

Abstract: Items of the domestic and foreign jewelers of the second half of the 20th century — the beginning of the 21st century were created with the usage of the various found objects and were received in the State Hermitage Museum owing to two exhibitions in 2014.

Keywords: jewelry, found objects, recycling, upcycling, assemblage

В современном обществе возрос интерес к проблемам экологии и защите окружающей среды и многие модные бренды обратили свое внимание на этичные подходы к производству товаров. Ресайклинг стал общим местом, осознанным выбором и данью моде времени также и для самостоятельно работающих художников. В настоящее время они все чаще используют в своих работах разнообразные отходы, стремясь обратить внимание общественности на факт негативного воздействия человека на окружающую среду. Конечно, масштабы производства вещей, которые несут потенциальный вред или, наоборот, помогают природе у индивидуальных художников ничтожно малы по сравнению с большими компаниями. Но сообщение, которое передает авторское ювелирное искусство все равно остается важным, поскольку не имеет значения, каким именно образом происходит помощь общему движению, важен вклад каждого человека, сделанный без промедления.

Мода на помощь природе пришла недавно, тем более недавно распространилась в среде российских художников. Даже используя приемы ресайклинга, в прошлом художники не вкладывали в свои действия идею о сохранении планеты, скорее они ставили в упрек человечеству его безграничное потребление.

В собрании Государственного Эрмитажа находится коллекция современного отечественного и зарубежного ювелирного искусства, созданная благодаря двум ювелирным выставкам, проходившим в стенах Главного Штаба. Среди экспонатов есть предметы, созданные при использовании принципов ресайклинга, или, если быть еще более точным, его более творческого проявления, называемого термином апсайклинг, который базируется на идее переосмысления назначения старых вещей.

Найденные объекты (франц. *objets trouvés*) использовали для включения в ювелирные изделия на протяжении всей истории ювелирного искусства, это могли быть созданные руками человека предметы, такие как монеты или созданные природой, например, морские раковины. Современные мастера, используя найденные объекты в своих работах, приносили новый смысл в эти уже отслужившие свой срок и забытые вещи, они давали им новую жизнь и новый, более высокий статус.

Коллекция предметов искусства из собрания американского коллекционера Хелен Дратт Инглиш появилась в музее в 2014 году благодаря выставке «Дар коллекции современного прикладного искусства от Фонда Эрмитажа (США): 1948–2013». В составе коллекции, помимо ювелирных изделий, представлены предметы мебели, керамики и ткачества, витражи. Несмотря на небольшое количество предметов ювелирного искусства, они отобраны коллекционером очень продуманно и качественно, чтобы дать представление о ситуации в американском ювелирном искусстве второй половины XX века, которое по сравнению с европейским малоизвестно. Коллекция представлена работами из металла, папье маше и стекла, а также с эмалью, но отдельную группу представляют предметы, в которых присутствуют предметы вторсырья или «найденные объекты».

Одним из ранних предметов коллекции является подвеска, созданная в 1966 году художником Джеймсом Фредериком Уоэллом. Этот мастер начал использовать принципы ресайклинга задолго до того как это стало мейнстримом, а также был знаменит высказываниями о политических и социальных явлениях, которые он транслировал через свои творения. Одной из волновавших его проблем стало неоправданно чрезмерное производство товаров и, вследствие этого, отходов в американском обществе. Художник работал с металлом и часто обращался к созданию

ассамбляжей. Подвеска из коллекции Хелен Дратт Инглиш представляет собой пример такой работы. Основной объем подвески оклеен бумагой с рекламой пива, ее крепление — это «ушко» пивной банки, под красным стеклом видно изображение женского лица. Обращение к повествовательности в работах Дж. Ф. Оуэллу предоставляет возможность выразить широкий спектр идей и дает возможность зрителям дополнить волнующие автора вопросы своими собственными размышлениями. К мыслям об избыточном потреблении товаров человечеством обращается в подвеске 2005 года «Мать Барби» американский мастер Вон Стаббс. Коллаж из фрагментов пластмассовых игрушек и известной детской куклы открывает сразу несколько тем для обсуждения и упрека современному обществу, строя диалог на сравнении нанесения ущерба окружающей среде и детскому мировосприятию.

Повествовательное начало ярко выражено в работе творческого союза американских художников Робина Кранички и Кима Оверстрит, созданной ими в 2000 году по случаю планировавшейся встречи американского и российского президентов. Внутри броши в форме яйца, оклеенного битой яичной скорлупой, располагаются две антропоморфные фигурки с птичьими головами, в костюмах цветов флагов РФ и США, стоящие на выпуклой карте. Фигурки протягивают руки навстречу друг другу и касаются расположенной по центру композиции конструкции, из которой выходит серпантин с текстом: «relations between government», «trusting each other».

Немецкий мастер Хелен Бриттон описывает свои работы как барочные ассамбляжи, деталями для них служат найденные объекты, которые она совмещает с собственноручно созданными ею деталями. Она часто в своем творчестве обращается к изделиям с образом лошади и в данном случае брошь 2012 года дополнена винтажными подвесками, которые неподвижно закреплены за фигурой бегущей лошади, добавляя композиции динамику.

Сандра Энтерлайн в 2005 году создала подвеску, представляющую собой серебряную цепь из длинных звеньев, на которых закреплены сферические, каплевидные и цилиндрические формы, выполненные из разных материалов. По замыслу художника цепь при ношении крепится на бедрах и ее часть свободно свисает между ног, отвечая движениям человека колебаниями и звоном деталей.

Приемами бриколажа и ассамбляжа пользуются американские художники Джуди Онофрио, Дебра Рапопорт, Нэнси Уордон, Элизабет Гаррисон, Уильяма Харпера, их работы представляют собой яркие и остроумные украшения.

В 2014 году в Главном Штабе открылась выставка «Пластика в металле и камне. Произведения современных мастеров», после чего изделия были переданы в постоянную коллекцию музея. Среди работ современных художников интересны три работы Дениса Быкова с использованием найденных объектов. Одна из них брошь «Прерия» 2000 года представляет собой пластину из дерева, имитирующую голову коня, к которой прикреплен хвост из конского волоса. Если эта работа вызывает воспоминания об берегах и народных украшениях, то две другие работы мастера 2009 года позволяют предаться мечтам об украшениях будущего. Один из подвесов выполнен в виде CD — диска, а другой решен в виде пластины с печатной платой с множеством мелких напаянных элементов.

Знакомые предметы, части бытовых вещей, благодаря остроумию художников становятся произведениями ювелирного искусства. Так, для создания массивного, но легкого ожерелья «Математика и логика не имеют с этим ничего общего» 2002 года Татьяна Журкова использовала пластиковые оранжевые цилиндры и шарики с цифрами для лототрона, а Юлия Борзенко в 2011 году сконструировала кольцо из пружин и гальки.

Отечественные и зарубежные ювелиры второй половины XX века и начала XXI века часто включают в свои произведения найденные объекты, привнося в свое творение волнующие их идеи. Тесно связанное с человеческим телом, ювелирное украшение с найденными объектами неизменно транслирует два важных сообщения — во-первых, человек производит неоправданное количество ненужных товаров, которые приближают экологическую катастрофу и, во-вторых, тело самого человека представляет собой продукт со сроком годности.

УДК 687.01:7.05:746.41»19/20»

Блюмин М. А.

Blumin M.

«АПСАЙКЛИНГ»: СТАРИННЫЕ ЛОСКУТНЫЕ ВЕЩИ В МОДЕ XX–XXI ВВ.

«UPCYCLING»: OLD PATCHWORK IN THE FASHION OF THE XX. — XXI. CENTURIES

***Аннотация:** Апсайклинг в последние годы стал одним из важнейших направлений в моде. Выдающиеся результаты в этой области были достигнуты благодаря обращению современных дизайнеров одежды к многовековым традициям лоскутного шитья или пэчворка.*

***Ключевые слова:** апсайклинг, лоскутное шитье, пэчворк, мода, дизайнер, одежда*

***Abstract:** Upcycling has become one of the most important trends in fashion in the recent years. Outstanding results in this field have been achieved thanks to the appeal of modern fashion designers to the centuries-old traditions of patchwork.*

***Keywords:** Upcycling, patchwork, fabric, fashion, designer, clothes*

Апсайклинг в последние годы стал одним из важнейших направлений в моде. Современные дизайнеры в Европе, России и Америки все чаще демонстрируют новые подходы к применению уже имеющихся ресурсов при создании новых предметов одежды и аксессуаров.

Термин «апсайклинг» (upcycling) в переводе с английского языка означает «повторное использование», и впервые в данном контексте был употреблен немецким инженером Райнером Пилцем в 1994 году. В своем интервью, опубликованном в английском периодическом издании «Салво», он подробно рассказал о своем «modus operandi» — методе работы по оформлению интерьеров с обязательным включением старых вещей [1, Р. 14]. Объясняя большой успех своих дизайнерских решений, Пилц отметил, что современному миру нужен апсайклинг, когда «старым продуктам придается больше ценности, а не меньше». Впоследствии данный термин заимствовали ученые Уильяма Макдоно и Майкл Браункарт в книге «Безотходное производство: способ создания новых вещей из старых», опубликованной в 2002 году. Авторы обращали внимание на огромные возможности употребления в современном производстве уже имеющихся ресурсов, заявляя о необходимости новых экологических подходов к организации промышленного производства [2, Р. 6].

Модная индустрия продемонстрировала большую восприимчивость к новым идеям, возникшим в Европе на рубеже XX–XXI вв., в целях формирования экологической культуры общества и воспитания бережного отношения к природе. В наши дни большие успехи апсайклинга необходимо отметить в дизайне одежды. Во многом выдающиеся результаты были достигнуты вследствие того, что в основе апсайклинга лежат многовековые традиции лоскутного шитья или пэчворка. Исследование вещественных памятников, научных трудов и разнообразных информационно-материальных позволило проследить основные этапы формирования данной тенденции в XX веке и её развитие на современном этапе.

Уже в глубокой древности в разных странах и культурах стали применять кусочки ткани разной формы, цвета, фактуры и рисунка для создания предметов костюма и интерьера. Это было вызвано большой материальной ценностью текстильных материалов и их ограниченным количеством, потребовавшим самого внимательного отношения даже к маленькому фрагменту ткани. Впоследствии техника лоскутного шитья получила широкое распространение в народном искусстве и использовалась мастерицами в течение многих столетий. Вместе с тем, в светской моде лоскутное шитье встречалось крайне редко. В музейных собраниях можно встретить лишь единичные, ранние сохранившиеся образцы одежды в технике пэчворк, относящиеся к XIX веку [3].

Однако в первые десятилетия XX века кардинальным образом изменилась ситуация в связи со смелыми экспериментами новаторов искусства и, прежде всего, Сони Делоне. Французская художница русского происхождения стояла у истоков нового направления европейского авангарда — симультанизма. Как она позже вспоминала, немаловажную роль в его возникновении сыграла именно техника лоскутного шитья [4, Р. 6]. В 1913 году, воплощая идеи симультанной живописи в текстиле и костюме, Соня Делоне сшила из кусочков бархата и шелка знаменитое «Симультанное платье», где расположение каждого фрагмента было глубоко продуманно и создавало симультанные контрасты [5, Р. 5]. Впоследствии техника пэчворка оказала влияние на особый стиль орнаментации тканей и нарядов, которые в 1920–1930-е годы заказывали у Делоне состоятельные клиенты и представители парижской богемы.

В 1939 году знаменитая законодательница французской моды Эльза Скиапарелли в своей весенней коллекции «Commedia dell'arte» предложила разнообразные модели пальто в лоскутной технике, которую она также использовала и для некоторых вечерних нарядов [6].

Таким образом, Соня Делоне и Эльза Скиапарелли стали первыми европейскими дизайнерами, продемонстрировавшими обращение к пэчворку. Они содействовали тому, чтобы лоскутное шитье из домашнего ремесла перешло в высокую моду. Несмотря на тот факт, что Делоне и Скиапарелли использовали исключительные новые фрагменты тканей, их успешный опыт следует рассматривать как важный подготовительный этап для развития апсайклинга в будущем.

В 1940-е годы известный английский модельер Дигби Мортон продолжил данную линию развития моды в Европе. Его интерес к пэчворку был вызван, прежде всего, введением 1 июня 1941 года в Великобритании ограничений на предметы одежды, последовавшие в связи с началом второй мировой войны. С одной стороны, техника лоскутного шитья была экономически очень выгодна, так как позволяла использовать старые ткани и одежду, а с другой — опиралась на богатые традиции этого ремесла в Великобритании. Уже 16 июня 1941 года на страницах журнала «Жизнь» была опубликована фотография модели в белом платье, поверх которого Дигби Мортон предложил носить пиджак в технике пэчворк [7, Р. 71]. Дополнял модный образ аксессуар в виде сумочки. При этом тип сборки «сгазу», не требовавший соблюдения жестких правил геометрии, предоставлял возможность реализовывать самые разнообразные творческие фантазии. В последующее десятилетие Мортон демонстрировал приверженность к пэчворку в предметах одежды, которые он создавал для себя. Так, например, сохранился его вечерний жилет из маленьких разноцветных лоскутов в сборке «соты» [8]. Следует отметить, что модельер очень любил старинные ткани и в домашней обстановке предпочитал носить пиджак, сшитый им из старинной кашмирской шали с бархатным воротником и манжетами.

В 1960-е годы мода на одежду из старинных лоскутных изделий переместилась в Новый Свет. Подтверждением тому стали наряды, созданные известным американским дизайнером кубинского происхождения — Адольфо. В 1967 году он сшил для одной из своих любимых муз — Глории Вандербилт (в замужестве Купер) — комплекты нарядной одежды из старинных лоскутных одеял XIX века. Следует отметить, что особое внимание к пэчворку у Адольфо было обусловлено интересом самой Вандербилт к этому древнему ремеслу. Автор статьи в журнале «Жизнь», посвященной весенней коллекции дизайнера 1969 года, в состав которой входили модели в технике пэчворк, приводит следующий факт: «Именно Глория Купер рано увлеклась лоскутным шитьем, обыскала антикварные магазины в поисках редких лоскутных одеял и попросила

Адоल्фо собрать для нее базовый гардероб из 14 вечерних юбок» [9]. Дизайнер не только выполнил заказ знаменитой заказчицы — наследницы многомиллионного состояния, актрисы и художницы, но и создал для неё великолепные вечерние наряды, где основной акцент был сделан на старинное лоскутное шитье.

Два таких ансамбля сегодня хранятся в музее Виктории и Альберта. Первый комплект состоял из хлопчатобумажной блузы светло-розового цвета. Её манжеты, съемный воротник, а также длинная юбка были сшиты из лоскутного одеяла в сборке «сгазу», которое местами украшала вышивка [10]. Второй комплект демонстрировал длинную юбку, сделанную из покрывала, составленного из треугольных кусочков ткани. Их соединение в контрастных колористических сочетаниях свидетельствовало о замечательном чувстве цвета у мастерицы, исполнившей покрывало в XIX веке. Лоскутная юбка удачно сочеталась с блузой светло-бежевого цвета, рукава, манжеты и съемный воротник которой были декорированы черно-белой полосатой тканью [11]. На фотографии 1970 года можно увидеть Глорию Вандербилт в этом великолепном ансамбле вместе с мужем Уайеттом Эмори Купером, в костюме которого входил также лоскутный жилет Адоल्фо [12]. Не вызывает сомнений, что наряды каждого из них были заранее продуманы и сочетались друг с другом. В те годы Глория и Уайетт Куперы были признаны одной из самых элегантных пар в Нью-Йорке.

Адоल्фо удачно соединил в вечерних нарядах Глории Вандербилт (удачно соединить) старинное лоскутное шитье, современный крой и оригинальные приемы декора. Важно отметить следование американского дизайнера модным тенденциям: в 1969 году знаменитый французский модельер Ив Сен-Лоран также представил осенне-зимнюю коллекцию в технике пэчворк, интерес к которой был обусловлен, в том числе, распространением субкультуры хиппи.

Следующий важный этап, подготовивший целое направление в моде XXI века — апсайклинг — связан с поисками дизайнеров в США в 1980-е годы аутентичного американского стиля в моде. Особая роль в данном процессе принадлежала Ральфу Лорену. Он считал, что именно в лоскутном шитье нашли выражение талант и мастерство американского народа. Необходимо подчеркнуть, что в конце XIX — начале XX веков пэчворк стал массовым явлением, а созданием изделий в технике пэчворка занимались представители разных этнических групп, проживавших в Соединенных Штатах Америки. В своей осенне-зимней коллекции «Americana» 1982 года Лорен, так же как и его предшественник Адоль-

фо, использовал старинные вещи в технике пэчворк. Лоскутные юбки и пиджаки демонстрировали разные схемы сборки, колористические сочетания и текстильные рисунки. Они прекрасно сочетались с вязаными жакетами и свитерами [13]. При этом декор вязаных изделий был заимствован из вышитых изображений на старинных лоскутных одеялах. Следует отметить, что модели, представленные на подиуме, имели большой успех у современников.

В XXI веке с именем американского дизайнера Эмили Адамс Боуди связано развитие апсайклинга в моде. Она сегодня считается лидером этого направления. Интерес к старинным вещам сформировался у художницы еще в детстве, при поездках вместе с мамой на антикварные ярмарки в Атланту. С ранних лет она была окружена старинными и винтажными предметами, в том числе и лоскутными изделиями. Во время своего обучения в колледже Парсонса и Юджина Ланга у Боуди появилось понимание необходимости сохранения старинных реликвий и возникло желание вдохнуть в них новую жизнь. В 2018 году на неделе моды в Нью-Йорке она впервые представила мужскую коллекцию под оригинальным названием «Дорогой Гомер», где часть моделей была сшита из старинного пэчворка. В мужских брюках дизайнер использовала как целые лоскутные полотнища, так и фрагменты, делая акцент на колористические сочетания при сборке лоскутов. В июне 2019 году с успехом прошел показ зимней коллекции 2020 года на неделе моды в Париже. Отличительной особенностью стиля Боуди стал именно старинный пэчворк и винтажные ткани, которые она применяет при создании предметов мужской одежды [14].

Среди других американских дизайнеров, которые вслед за Боуди продолжили данную тенденцию, необходимо назвать Тристана Дитвилера (бренд «STAN»), который считает, что использование старинного пэчворка позволяет создавать уникальные вещи, исключая массовое производство: поскольку каждая лоскутная ткань неповторима и уникальна в своем роде. Дизайнер видит свою миссию в сохранении текстильного наследия и памяти предшествующих поколений. Поэтому каждый предмет одежды сопровождается подробным описанием истории лоскутной вещи, из которой она сделана, и связанных с ней семейных преданий. По мнению Тристана каждый человек в его одежде становится носителем информации прошлых эпох. При этом дизайнер выгодно обыгрывает разнообразные схемы сборки старинных лоскутных вещей, следуя модным тенденциям кроя [15].

Российские модельеры также проявляют большой интерес к апсайклингу, видя в данном направлении возможность решения проблем, связанных с перепроизводством и созданием более экологичной модной среды. Бренд Rishi из Санкт-Петербурга предлагает одежду, сшитую из старых джинсовых изделий и тканей в технике пэчворк. Маргарита Резникова — основатель бренда — делает акцент на уникальность каждого предмета, так как характер соединения лоскутов разной формы и оттенков неповторим [16].

Следует отметить, что перечень дизайнеров, демонстрирующих в своих коллекциях приверженность апсайклингу, достаточно обширен и охватывает (практически) большинство развитых стран в разных частях мира. Это связано с постоянно возрастающей популярностью данного направления в современной моде, вызванное особым отношением молодого поколения дизайнеров к текстильным традициям, и неравнодушных к вопросам экологии и сохранения культурного наследия.

Таким образом, проведенное исследование позволило проследить истоки возникновения апсайклинга, выявить единичные примеры обращения модельеров XX века к старинным лоскутным вещам в контексте историко-культурных и политических событий, а также отметить своеобразное развитие данной тенденции в XXI веке. Вышеизложенный материал позволяет предположить, что данный тренд будет с успехом развиваться и демонстрировать примеры настоящей реинкарнации искусства текстиля.

Примечания

1. Thornton, K. Salvo in Germany. Reiner Pilz / K. Thornton // Salvo. — 1994. — № 23. — P. 11–14.
2. McDonough, Braungart M. Cradle to Cradle: remaking the way we make things / Braungart M. McDonough. — New-York: North Point Press, 2002. — 195 p.
3. В музее Метрополитен в коллекции имеется мужской халат 1825 г., полностью выполненный в технике лоскутного шитья из хлопчатобумажных тканей с набивным узором. Инв. № 2009.300.999; в музее Виктории и Альберта хранится мужской халат последней четверти XIX в., сшитый из разноцветных кусочков шелка. Инв. № Т. 941–1932.
4. Sonia Delaunay: Etoffes imprimees des annees folles. — Mulhause, 1966. — 50 p.: il.
5. Sonia Delaunay: Tecidos Simultaneos: Simultaneous patterns: catalogue of the exhibition in the Museu Nacional de Soares dos Reis. — [S. l.], 2001. — 139 p.
6. В музее Метрополитен хранится пальто из весенней коллекции Э. Скиапарелли 1939 г. Инв. № 2002.479.4.
7. Modern Living: British models take styles to South Ameerics // Life. — 1941. — № 24. — P. 69–71.

8. Жилет шит из разноцветных кусочков шелка в 1950–1957 гг. Собрание музея Виктории и Альберта. Инв. № 152–2014.
9. Fashion: The Big A // TIME USA: [сайт]. — URL: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,901082,00.html> (дата обращения: 10.04.2022).
10. Собрание музея Виктории и Альберта. Инв. № T2 E-1974.
11. Собрание музея Виктории и Альберта. Инв. № T1 A-O-1974.
12. Gloria Vanderbilt and Wyatt Emory Cooper // Википедия: [свободная энциклопедия]. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gloria_Vanderbilt_and_Wyatt_Emory_Cooper.jpg (дата обращения: 10.04.2022).
13. Lauren, R. Ensemble fall/winter 1982–83 // The Met: [сайт]. — URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/850907?&exhibitionId=0&oid=850907&pkgids=724> (дата обращения: 10.04.2022).
14. Bode, E. A. Ensemble 2020–21 // The Met: [сайт]. — URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/850908?&exhibitionId=0&oid=850908&pkgids=724> (дата обращения: 10.04.2022).
15. Detwiler, T. Ensemble fall/winter 2021–22 // The Met: [сайт]. — URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/850931?&exhibitionId=0&oid=850931&pkgids=724> (дата обращения: 10.04.2022).
16. Rishi: [официальный сайт]. — URL: <https://www.rishi-store.com> (дата обращения: 10.04.2022).

УДК 739.2:7.05:502.1:001.895

Габриэль Г. Н.

Gabriel G.

TRASHION, ZERO WASTE, RECYCLING, UPCYCLING: МОДНЫЕ ТРЕНДЫ ИЛИ ФИЛОСОФИЯ НОВОГО ЭКОСОЗНАНИЯ?

TRASHION, ZERO WASTE, RECYCLING, UPCYCLING: FASHIONABLE TRENDS OR PHILOSOPHY OF THE NEW ENVIRONMENTAL AWARENESS?

Аннотация. В статье анализируются вопросы эволюции таких направлений в современном авторском ювелирном творчестве как *recycling* и *upcycling*. Исследуемый период — последние десятилетия XX — начало XXI вв. Тема рассматривается на примере творчества американских, европейских и отечественных художников.

Ключевые слова: ювелирное искусство, арт-объект, *the trashion, zero waste, recycling, upcycling*

Abstract. The article intends to analyze the questions of the recycling, upcycling trends in the contemporary jewelry art. The researched period is the last decades of XX. to the XXI. centuries. This theme is researched on the examples of the jewelry works of the American, European and Russian artists.

Keywords: jewelry art, art-object, *the trashion, zero waste, recycling, upcycling*

В современной моде и ювелирном искусстве, как зарубежном, так и отечественном, в последние десятилетия стремительно набирают обороты, становятся модными идеи и тренды, ориентированные на формирование нового экологического сознания человека. Эти концепции несколько разнятся в принципах подхода к проблемам их творческого преломления в искусстве, но главная цель одна — протест против современной «культуры» потребления, желание как-то реагировать и выражать свою позицию к принципам «быстрого потребления», к вопросам сохранения окружающего нас природного мира.

Некоторые из этих концепций, например *zero waste* — «англ. ноль отходов», пришли из экономики и пропагандируют ответственное потребление природных ресурсов, материалов, повторное их использование или сведение к минимуму количества производственных отходов. В моде эти идеи сформировали движение *trashion* — *trash* (англ. «мусор») и *fashion* (англ. «мода»). Главный принцип *trashion* — повторное использование отходов производства или старых вещей. На самом деле, говорить

о применении на практике идей trashion можно с незапамятных времен, достаточно вспомнить традиционную одежду, аксессуары и украшения многих этносов. Но как тренд в моде и искусстве концепция развивается с 1990-х годов. Начиная с этого десятилетия, четко обозначились и направления *recycling* — «recycle» — «англ. возврат в круг», подразумевающее создание вещей из переработанного материала и *upcycling*, что означает повторное использование вещей с приданием им новой функциональности, включения их в новый смысловой контекст.

Сегодня эти идеи привлекают все больше молодых дизайнеров, завоёвывают различные арт-подиумы, проводятся выставки и фестивали работ, созданных под флагом данных трендов. Однако, несмотря на их популярность, серьезной научной аналитики, осмысления принципов формирования и реализации обозначенных концепций в искусстве, в отечественном искусствознании пока не существует. Много путаницы в дефинициях, терминологии, не четко обозначены временные рамки этих явлений, имеющих, на самом деле, значительно более глубинные корни в традиционной и светской культуре, чем это представляется в ряде публикаций в интернете, причем не только в отечественных информационных сетях. Достаточно вспомнить «background» ювелирного дела, всегда тяготевшего к безотходному производству ввиду дороговизны используемых материалов.

Предметы ювелирного искусства, редко доходят до нас в своем первоначальном виде: украшения, вышедшие из моды, переплавлялись, из них вынимали камни и вставляли новые. Средневековые реликварии собирались из самых разных драгоценных деталей: их украшали геммы античного мира, византийские короны, восточный резной камень, по сути, воплощая идеи современного движения *upcycling*. В традиционных украшениях и аксессуарах разных этносов также часто доминирует принцип собирания вещи из деталей разного назначения — разрозненных бусин, монет, фрагментов текстиля и т. д. Однако было бы наивно говорить здесь об идеях *recycling* или *upcycling*, в том смысле, который мы вкладываем в них сегодня. В данной статье мы обратимся, прежде всего, к авторскому ювелирному творчеству, где концепции обозначенных явлений воплотились, на наш взгляд, наиболее ярко и интересно.

Авторское ювелирное искусство как направление начинает формироваться в шестидесятые годы, когда в этот вид творчества приходит новая генерация молодых художников. Они отказываются от привычных форм украшений, смешивают традиционные понятия женское и мужское, используют непривычные материалы, включают в работы

найденные «бросовые» объекты. «Нагрузка идей» в этих вещах начинает доминировать над материальной стоимостью произведения. Знаменитый английский ювелир Питер Чанг включает в брутальные браслеты из пластика предметы, найденные на пляже, мусорных свалках. Американский художник ROY использует в работах стекла от светофоров, добавляя к ним бриллианты и рубины, англичанин Эндрю Логан собирает украшения из кусочков разбитых цветных зеркал, швейцарец Бернхард Шобингер, в память прошлом своей семьи, включает в работы, унаследованные от матери ножницы, старые бусы. Однако в этих экспериментах мастерами руководило не столько экологическое сознание, а, прежде всего, желание создать необычное произведение, наполненное памятью, определенной жизненной философией.

В семидесятые концепции *recycling* и *upcycling* в ювелирном искусстве продолжают рассматриваться, прежде всего, в контексте создания художественного образа вещи. В этом направлении активно продолжали тогда работать американские художники: ROY, Роберт Эбендорф, Фред Вул, Нэнси Ли Ворден, Рональдо Пачо, развивавшие идеи *recycling* и *upcycling* в ювелирном искусстве. Нельзя не отметить в их творчестве и мощные влияния культуры аборигенов, традиционно использовавших в украшениях и аксессуарах природные материалы. В европейском же авторском творчестве семидесятые скорее остались как десятилетие освоения новых материалов: синтетических акрилов, плексиглаза, эпоксидных смол. С ними работают такие выдающиеся мастера как Клаус Бури, Эмми Ван Леерзум, Гис Баккер, Дэвид Воткинс, Каролин Бродхед и др. Пластик — прозрачный или цветной, был для них, прежде всего, удобным материалом для создания новых, объемных украшений, вызывающих яркие зрелищные и физиологические переживания.

Вступив в девяностые в эпоху постмодернизма, весь художественный мир, в том числе и ювелирное искусство, смело двинулись по пути постоянного цитирования и комбинирования стилей, образов и форм предшествующих эпох, концептуально включая их в новый контекст работы, посылая нам месседжи, созвучные волнующим их проблемам. Идеи *recycling*, и, особенно, *upcycling*, прекрасно вписывались в условия постмодернистского сознания с его «сложной коллажной эклектичностью, деконструктивной парадоксальностью и презрением к идее стилового единства...» [1]. Эти принципы с успехом продолжают развиваться и в последующие десятилетия, и сегодня диапазон концепций, авторских решений в этих направлениях ювелирного творчества чрезвычайно разнообразен.

Идеи recycling большинство художников воплощает, используя переработанные материалы, более всего пластик, демонстрируя возможные пути работы с ним и внося, таким образом, свою скромную лепту в «экологическое спасение человечества». Так Анна Надьяр делает из полиэтиленовых пакетов массивные кольца, напоминающие расплывающуюся в воде краску, остающуюся в воде от цветного пластика. Гунар Осдалгар и Синем Вилдрум создают яркие, масштабные украшения из переработанных пластиковых бутылок. Американские художники Элизабет Бродери и Лона Келер используют для своих объемных аксессуаров и украшений обработанную старую резину и шнуры.

Таких работ за рубежом делается очень много. В России же в направлении recycling пока интересно работает немного художников. Один из самых заметных — Юрий Былков из Петербурга, экспериментирующий с самыми разными «бросовыми материалами». В авторских брошах «Маленькая Мера», рядом с серебром и латунью, использован цветной пластик от бутылок, а в серии колец-трансформеров «Уаджид» в ход пошел переработанный пластик и акрилы. Кольца, кстати, можно собирать в различных вариациях, получая неожиданные эффекты от сопоставления форм и объёмов, или «легким движением руки» превратить их красочное ожерелье. Здесь можно вспомнить и удачную коллаборацию Ю. Былкова с отечественной компаний Luch design, владельцы которой задумались над переработкой своих пластиковых отходов. Они предложили художнику подумать над их вторичным использованием, что он и сделал, включив в свои броши, производственные остатки плексиглаза от Luch design.

Пожалуй, еще большие обороты набирает на западе и в России направление upcycling, т. е. работа с готовыми, имеющими уже какую-то историю, предметами для создания новых объектов. В них могут затрагиваться проблемы, апеллирующие к экологическому, социальному, порой политическому сознанию человека. Так московская марка Avgvst Jewelry «выпускает украшения, связывая их дизайн с различными острыми темами и обозначая свои взгляды с завидной бескомпромиссностью» [2], сопровождая демонстрацию работ различного рода акциями, в том числе социально-политическими.

В работах upcycling могут соединяться, казалось бы, совершенно не сочетаемые элементы, рождая странные образы, иногда обозначенные в интернете как «франкенштейны». Один из пионеров в разработке этой темы — американский художник русского происхождения Татьяна Журкова. Еще в девяностые она собирала свои украшения и объекты

из пластиковых разноцветных трубок, колбочек, шариков, кукольных фарфоровых ручек и головок, получая в результате странные, завораживающие биоструктуры, с обнаженными сосудами и нервами, переходящие из одной формы существования в другую. При всей визуальной макабаричности воплощения темы, каждое произведение Т. Журковой — прежде всего, напоминание о красоте и хрупкости окружающего мира.

В России один из пионеров воплощения идей upcycling — Тина Хмельницкая. Основной лейтмотив ее творчества, как утверждает сам художник — «жизнь во всем ее богатстве и разнообразии» [3]. Она использует элементы винтажных украшений, детские игрушки, полимерную глину, объединяя их в одной композиции, где есть место аллюзии к искусству, литературе, воспоминаниям о путешествиях в экзотические страны, мотивы окружающей природы. Некоторые ее украшения чем-то напоминают работы Т. Журковой, но чувство юмора, свойственное большинству арт-объектов Т. Хмельницкой, снимает с них «напряжение» макабаричности, столь ощутимые в композициях американского художника.

Еще один заметный петербургский ювелир, работающий в направлении upcycling — Мария Мамкаева. Она также создает свои авторские украшения из деталей старой бижутерии, миниатюрных игрушек, старых киндер-сюрпризов, найденных на блошиных рынках Петербурга или Бельгии, где она живет последнее время. У каждой ее работы, по словам художницы, своя роль в мифологии XXI века и каждый может выбрать среди них «своего бога», в соответствии со своими астрологическими, нумерологическими и прочими предпочтениями. Возможно и так. Но мне более понятна другая, «зеленая» концепция Марии, заявившей, что «украшения из мусора (ломаных, ненужных вещей) — лишь капля в море, но это капля, которая, возможно, даст повод задуматься об этой проблеме. Если уж даже украшения стали делать из мусора, то дела действительно плохи [4].

Можно вспомнить и других отечественных художников, предлагающих свое видение концепции upcycling: Анну Комягину, создающую забавные сюрреалистические украшения-объекты, из старых и сломанных вещей, проволоки, пластика; Анну Баранникову, (baraaashka) с украшениями в виде пластмассовых пирожных, петушков на палочке, леденцов, бананов, карамелек и т. д. Катя Бочавар может соединить в одной вещи дешевую советскую бижутерию первой половины XX в. и фалеристику той же эпохи, противопоставляя таким образом индивидуальное и общественное мировоззрение в советском обществе. Но,

как справедливо заметила искусствовед И. Перфильева, этот «интерес к ювелирному искусству современных «актуальных художников» и дизайнеров обусловлен не творческими поисками и экспериментами, а своеобразным освоением новой территории до сих пор оставшейся в стороне от основных стилистических тенденций концептуального искусства по причине своей изначальной камерности, обращения не ко всем, а одному конкретному человеку [5].

Можем ли мы поместить эти вещи в категорию ювелирного искусства? Наверное, нет, поскольку в них, как правило, не присутствует ювелирное ремесло, нет работы над формой, пластикой, материалом. Имеют ли они право на жизнь? Да, безусловно. Если это искреннее авторское высказывание художника, где есть стремление к индивидуализации украшения, насыщение его знаковостью, сакральными смыслами, личным авторским мироощущением. Сегодня, в эпоху глобализации, когда у человечества есть шанс утонуть в безликой унификации и компьютеризации, эти вещи могут дать владельцу ощущение личной внутренней свободы и самодостаточности.

Но все же вопросы остаются. Работы эти выполнены из недолговечных, часто бросовых материалов, за их эпатажностью порой кроется обычная «модная» поза, профанность, непонимание основных конструктивно-пластических закономерностей в решении украшения, его взаимоотношений с телом человека. В таком случае, как долго они останутся в нашей жизни и не вернутся ли вскоре как мусор на ближайшую помойку? Или же все-таки дадут вторую жизнь и сохранят для будущих поколений предметы и приметы нашего сегодняшнего бытия? Думается, только время ответит на эти вопросы.

Примечания

1. Бердник, Т. О. Мода эпохи постмодернизма / Т. О. Бердник // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы 9-й междунар. науч. конф. — СПб.: СПГУТД, 2006. — С. 178.
2. Тышкевич, Е. Recycling jewelry: как появился тренд на экологичные украшения // Design Mate: [сайт]. — URL: <https://design-mate.ru/read/objects/recycling-jewelry> (дата обращения: 04.04.2022).
3. Вайгачева, Т. А. Тина Хмельницкая: расширяя горизонты: украшения нового времени / Т. А. Вайгачева. — СПб.: Чистый лист, 2015. — С. 6.
4. Masha Mamkaeva [официальный сайт]. — URL: <https://www.mamkaeva.art/> (дата обращения: 04.04.2022).
5. Перфильева, И. Ю. Русское ювелирное искусство второй половины XX века в контексте европейских художественных тенденций 1920–2000-е годы / И. Ю. Перфильева. — М.: Прогресс-Традиция, 2016. — С. 471.

УДК 687.01:316.422:7.071.1

Денисова О. Е.

Denisova O.

UPCYCLYNG В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА**UPCYCLYNG IN FASHION DESIGN**

Аннотация: В статье описывается опыт создания работ в направлении *upcycling* в дизайне одежды на примерах авторских коллекций костюмов 2004–2022 гг.

Ключевые слова: *upcycling*, дизайн костюма, авторская одежда

Abstract: The article describes the experience of creating works in the field of *upcycling* in fashion design on the examples of designer costume collections from the years 2004–2022.

Keywords: *Upcycling*, fashion design, designer clothing

Основатели «ФНО» Наталья (Глюкля) Першина-Якиманская и Ольга (Цапля) Егорова с середины 1990-х гг. создавали из старой одежды предметы современного искусства. Екатерина Андреева в статье «Мифология ФНО» пишет: «Першина-Якиманская исследует, создает и изменяет карму всевозможных облачений для человеческого тела. Одежда в её творчестве выполняет свою основную социальную функцию: не просто прикрыть тело, но и рассказать о человеке, создать ему имидж. Однако художница, чьими произведениями мог бы гордиться дом альтернативной моды, подстраивает такие ситуации, вписывает платья, пиджаки и пальто в такие истории, которые обнаруживают, что коммуникативная функция одежды совсем не проста, потому что человек словно бы носит на себе потайной карман, где собраны сексуальные фантазии, страхи, стыд, разочарования» [1, с. 16]. В рамках проекта «ФНО» в Санкт-Петербурге в арт-центре «Пушкинская, 10» была открыта галерея «Магазин Утопической одежды». Там были представлены работы, в которых использовался творческий подход к «новому прочтению» старых вещей. В 2004 году в основной состав творческих исполнителей входили: Ольга Маркович, Александра Беляева, Мария Фёдорова, Полина Заславская, Жанар Кусаинова, Елена Акулович и Ольга Денисова. Девушки собирались в мастерской у Глюкли и работали. Это были своего рода мастер-классы, включающие в себя практики арт-терапии. Рассматривая оказавшиеся в мастерской предметы гардероба разных людей, участницы общались: узнавали о событиях из жизни бывших владельцев одежды или рассказывали что-то из своей, подбирали наибо-

лее выразительные средства для визуализации этих историй и создавали «новые» костюмы. С помощью таких техник как вышивка бисером, печать на ткани, аппликации были созданы объекты: шелковый палантин с надписью вышитой бисером «Моя мама монстр, но я всё равно её люблю», спортивные штаны «Брюки советского отца», платье «То, что нельзя забыть», «Пиджак надежды», «Поэтические платья» и многое другое. Все эти работы можно было увидеть, потрогать, примерить и при желании купить в «Магазине Утопической Одежды». Девушки, участвовавшие в проекте, поочередно работали там продавцами. Основной задачей при этом было не продавать одежду, а рассказывать истории представленных на вешалках костюмов и аксессуаров, помогать посетителям в поиске «именно вашей одежды» [1, с. 41]. Помимо этого, в рамках проекта «ФНО», творческие исполнители и созданные ими объекты были задействованы в выставках современного искусства в Москве и Санкт-Петербурге, а также в различных перформансах и съемках в фильмах. Везде происходило взаимодействие с созданными костюмами: иногда оформляли ими различные пространства, иногда они становились частью экспозиции в качестве то ли актеров, то ли живых манекенов. Что бы ни делали, это было подчинено той идее, которую авторы «ФНО» хотели донести зрителю, такой своеобразный способ коммуникации. Костюмы становились своего рода актёрами, играющими отведенные им роли. Этому способствовали те «следы прошлой жизни одежды», которые не скрывались, а подчеркивались. «Магазин Утопической одежды» существовал с 2004 по 2013 год. Участники проекта и степень погружения в него со временем менялись. Постепенно и интересы девушек сместились в сторону собственного творчества [2], но погружение в мир современного искусства не прошло бесследно.

Первой коллекцией одежды в направлении upcycling для соавторов Ольги Денисовой, Ольги Маркович и Елены Кузнецовой стала работа «Дневники Нелли Павловны» для Международного конкурса молодых дизайнеров одежды «Адмиралтейская игла» 2005 года. Импульсом к созданию коллекции послужило печальное событие, у друга Ольги Денисовой умерла мама. Звали её Нелли Павловна. Он привёз сумки с её вещами и оставил их Ольге со словами: «Я не могу с этим ничего сделать, а тебе пригодится для творчества». Так появились несколько десятков ярких платьев. Носить их в первозданном виде не представлялось возможным — мода на такие уже прошла, а понятия «винтаж», «ретро» и «upcycling» в то время ещё не были широко известны. Было принято решение делать коллекцию одежды на конкурс. Основной идеей

стал поиск образов, сочетавших в себе «старое» и «новое». С помощью нижних юбок девушки изменили силуэт платьев, купили материалы и разработали дизайнерские жакеты. Используя аксессуары (пояса, парики, авторские шляпки, перчатки, винтажную обувь и сумочки) гармонизировали получившиеся образы. Результат оказался непохожим ни на что, из того, что было привычно видеть в то время. На конкурсе коллекцию «Дневники Нелли Павловны» представляли не профессиональные манекенщицы, а подруги молодых дизайнеров, авторов моделей одежды. Дефиле очень сильно отличалось от показов других участников, но судя по решению жюри, это стало преимуществом — они заняли I место в номинации «Pret-a-porter Diffusion» и получили «Гран-при» конкурса.

Как победителей «Адмиралтейской иглы» девушек пригласили принять участие в IX Международном Фестивале Моды «Бархатные сезоны в Сочи». В процессе подготовки к поездке выяснилось, что для показа нужно 15 моделей, а было только пять. Решили сделать ещё пятнадцать — каждая из соавторов взялась самостоятельно спроектировать и изготовить по пять ансамблей одежды, объединенных общим приёмом и темой. Елена Кузнецова взяла за основу идею объемных вязаных жакетов, дополненных юбками, частично выполненными из материалов, полученных из морально устаревших изделий. Ольга Маркович работала с ватниками, но не с «бывшими в употреблении», а со специально заказанными на фабрике из ткани нужного оттенка. Классические формы ватников методом наковки она преобразила и получила авторскую одежду, которую ватником назвать стало сложно. Юбки к этим «ватникам» были изготовлены из различных материалов, как специально купленных новых, так и из разрезанной ненужной одежды. Ольга Денисова сочетала шелковые платья-сорочки и «винтажные» пальто с видоизмененной изначальной формой. У всех пальто были изменены рукава и длина, в каких-то заменена подкладка, несколько изделий декорировала элементами в технике макраме, созданными Ольгой Сафоновой. Самыми важными критериями в подборе тканей для этой коллекции были цвета и фактуры, используемых для пошива материалов. Таким образом, на фестивале в Сочи в 2006 году в номинации «Дебют» была показана расширенная версия коллекции под названием «Дневники Нелли Павловны. Межсезонье». Эта работа также получила высокую оценку жюри и авторы стали лауреатами Национальной премии в области индустрии моды в сфере fashion-дизайна и производства в номинации «Дебют».

В то же время дизайнеры работали и над другими костюмами, в которых upcycling не применялся. Тем не менее, поиск новых форм или новых

решений в уже готовых изделиях не прекратился. Было задание в рамках обучающей программы в ВУЗе [2] — делали коллекцию из старых джинсов (2007 год). В изделиях, выполненных на заказ, по согласованию с заказчиком, использовалась фурнитура, ранее бывшая в употреблении, но в хорошем состоянии. В творческой коллекции «Страхи» некоторые модели были изготовлены из «винтажных» материалов. Например, юбку одного из платьев собрали из остатков различных кружев и лент с шитьём [3].

Вскоре модели в стиле «винтаж» и «ретро» стали всё чаще появляться на страницах модных журналов, а позже и на улицах города. Показателем интереса к этому направлению в Санкт-Петербурге стал конкурс молодых дизайнеров «Diversia». Участникам выдали нераспроданные изделия бренда одежды (название не разглашалось) и предложили переосмыслить и «осовременить» данные модели. Это были элементы базового женского гардероба: блуза-рубашка и джемпер.

Позже Ольгой Денисовой в соавторстве с Татьяной Трусовой была создана ещё одна коллекция в направлении *upcycling*, называлась она «Добрые вещи» [4]. В этот раз акцент был сделан на декорирование вышивкой готовых или специально сшитых для этой работы костюмов. В одних моделях в основу рисунка вышивки лёг орнамент ткани, по которой вышивали, в других техника и цвет вышивки подбирались под уже существующий костюм.

Работа с «готовыми изделиями» оказалась настолько увлекательной, что это направление было выбрано Ольгой Денисовой для создания коллекции «Лето 2012», представленной на вступлении в Союз дизайнеров России. В основу коллекции легли скатерти и салфетки, шторы и подзоры из «бабушкиного сундука». Выкрашенные в яркие цвета в технике горячий батик, они стали основой, своего рода модулями, для платьев и сарафанов, сшитых из них. Конструкции для них были созданы по мотивам народных костюмов [5]. Такой же прием, когда одно или несколько готовых изделий становятся частью нового (в данном случае павловопосадские платки), использован для пошива платья «Тайна сердца» [6].

Позже начались эксперименты в создании современных костюмов из винтажных тканей советских времен. Наиболее удачные работы представлены в рамках проекта «# 1 штука» [7]. Этот прием стал наиболее подходящим для «штучных» вещей, так как чаще всего приходится работать с определенным отрезом ткани. Преимуществом таких моделей становится уникальность и сохранение «энергии вещи» для зрителя:

многие вспоминают что-то, что раньше было сшито из аналогичного материала и чаще всего это положительные эмоции.

Исходя из рассмотренных работ в направлении upcycling, можно сделать вывод, что наиболее современно выглядит сочетание материалов «с историей» и современных. На контрасте получаются интересные модели одежды, которые практически невозможно повторить. Примером такого приёма является коллекция 2022 года «Зима-поздняя осень». В ней костюмы, созданные Ольгой Денисовой из материалов прошлого века, дополняют аксессуары (сумки и украшения) художника Татьяны Борисовой. На Фестивале уличной моды «Street Fashion Show» — 2022 [8] эта работа получила много положительных отзывов, что говорит о том, что направление upcycling в дизайне костюма актуально и перспективно.

Примечания

1. «Фабрика Найденных Одежд/ФНО. Утопические союзы». Каталог выставки. — М.: Московский музей современного искусства, 2013. —120 с.
2. Ольга Денисова, Ольга Маркович и Елена Кузнецова с 2002 по 2008 год обучались на кафедре «Дизайн костюма» в Балтийском институте экологии, политики и права под руководством С. В. Азархи.
3. Коллекция была показана на 16-й неделе pret-a-porter «Дефиле на Неве» в 2007 году.
4. Коллекция была показана на Открытом фестивале-конкурсе по традиционной и современной вышивке «Радужные переливы», проходившем в Российском этнографическом музее.
5. Коллекция вошла в short list Международного конкурса молодых дизайнеров «Дизайн-дебют» — 2012.
6. В 2018 году на XII Международном этнофестивале «Земля Калевалы» Ольга Денисова с этой работой заняла 3 место в номинации «Дизайн костюма» конкурса «Образ ЭТНО» и получила Спецприз генерального консульства Финляндии в Санкт-Петербурге.
7. «#1ШТУКА — это пространство обитания одежды и аксессуаров, существующих в единственном экземпляре. Под общим названием скрываются различные авторы, каждая со своим уникальным видением и художественной стратегией. Проницательный взгляд сможет обнаружить потайные стилистические швы культурных и исторических слоев, веяния классического, модернистского и современного искусства. Мы заявляем, что одежда — это в первую очередь художественное произведение, которое должно быть доступно каждой!». — URL: www.vk.com/1uniquesthing (дата обращения: 02.02.2022).
8. www.Streetfashionshow.ru (дата обращения: 02.02.2022).

Дмитриев В. А.

Dmitriev V.

АПСКИРТИНГ И АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

UPSKIRTING AND ANTHROPOLOGICAL APPROACH

Аннотация: В статье рассматриваются принципы реконструкции старины в разных общественных состояниях культуры и делаются предположения о видах апскиртинга в культуре архаики.

Ключевые слова: апскиртинг, архаика, модернити, посмодернити

Abstract: The report discusses the principles of the reconstruction of antiquity in different social states of culture and makes assumptions about the types of upcycling in the archaic culture.

Keywords: upcycling, archaic, modernity, postmodernity

Дихотомия «старое» и «новое» относится не только к категориям общественного развития, но и к вещам из нашего окружения, к последним даже больше. Больше потому, что в повседневности каждый из нас имеет дело одновременно и со старыми и с новыми вещами и пытается ответить на вопрос, что сегодня делать со старыми вещами, выбросить или как-то использовать. Безусловно, это антропологическая проблема и не последней важности, потому что она сопровождает человека от появления первого предмета быта до последних дней, когда человек заявляет о пресыщенности изобилием вещей.

В общем рассмотрении, в решении этой дихотомии, есть два подхода, помимо выбрасывания старины (отстранения от проблемы), бережливое ее сохранение и апсайклинг, т. е. перестройка старой вещи, точнее ее остатков или фрагментов по новой форме или создание новой вещи. Сохранение старой вещи, скорее, является личным или семейным подходом к предмету, когда трудно искать проявление культурной нормы, за исключением отказа от обновления вещного мира. Апсайклинг несомненно связывается с культурной нормой, хотя на сегодняшний день он более всего рассматривается как актуальная стратегия оптимизации потребительского современного общества [4; 5; 12]. Апсайклинг в этом значении даже получил признание в законодательной сфере [1].

Апсайклинг при рассмотрении его как антропологической категории — вариативен, в первую очередь, в зависимости от крупных общественных состояний культуры, которых, предположительно, было три

[3; 9]: архаика/традиционность, модерни и постмодерни (огласовка в конце термина необходима, чтобы не возникало путаницы со смежными, но иного назначения терминами, обозначающими художественные течения: модернизм, постмодернизм).

Архаика представляет собой такое состояние культуры, при котором действует принцип воспроизводства установок и объектов при соблюдении стереотипов, полученных от предшествующих поколений, вещи делают в домашней среде ради домашнего потребления, отчасти добавляя к ним рыночные поступления. При таком состоянии общественных норм естественно сохранение старины при ее частичном и случайном подновлении, что не должно было бы изменить стереотипа сохраняемого предмета. Наличие в культурной традиции архаики апсайдинга находится под вопросом, но не исключается.

Модерни возникает с промышленным производством и отличается индустриальным производством предметов культуры и распространением норм урбанизма, для такого типа культуры было выдвинуто определение индустриально-городской [10]. В модернизирующейся культуре модус социального поведения направлен не на соблюдение традиции, а на достижение поставленной цели.

Постмодерни, формирующийся тип культуры современности, экономически связан с информационным обществом, он не накладывает ограничений для пользования культурным наследием в виде этнических рамок и предоставляет возможность эклектического использования фрагментов разных культурных комплексов.

Разумеется, эти состояния, возникая последовательно, не полностью отрицают предшествующие, а сосуществуют с ними, в том числе образуя своеобразные комплексные формы, например, такую форму, как неоархаика [7]. С другой стороны, признавая их смешанность в наше время, приходится для аналитических подходов прибегать к использованию наиболее выраженных и демонстративных примеров каждого состояния.

Такие демонстративные примеры выявил очень простой сделанный в Сети запрос по теме «старые вещи в новом качестве» («новая жизнь старых вещей») Запрос показал, что апсайклинг популярен в самостоятельном творчестве наших современников. Он также показал, что у человека явной культуры постмодерни есть интерес к материальным ценностям промышленного прошлого в виде оформления жилой среды в стилевых подходах винтаж, лофт, стимпанк, шеби-шик, и к ценностям доиндустриального прошлого в подходах деревенский, кантри, рустик, бохо, Прованс, а также в использовании этностиля. Безусловно, в этих

проявлениях апсайклинг поднимается до уровня стихийного исторического действия, в данном виде межпоколенческого взаимодействия. При этом следует признать, что он оказывается двояким явлением, с одной стороны, замкнутым в пределах настоящего времени и менее, чем в отрезке длины поколения (деятельность создателя современного интерьера или костюмного комплекса с использованием старины), с другой охватывающим отрезок в несколько поколений и общественных состояний культур, т. е. апсайклинг как историческое явление наделен признаками диалектики диахронной трансмиссии культуры.

Особый наглядный пример данного подхода присутствует там, где рассматривается трансмиссия этнической культуры. Примечательно обращение к работам современного Дома модной национальной одежды Мадины Саралып, работающей в традициях адыгского женского костюма в расчете на современного покупателя, которому не нужны многие условности традиционного костюма, но важны четкие напоминания о его своеобразии. Метод работы М. Саралып состоит в соединении в женском костюме разновременных категорий предметов: во-первых, в подготовке платья в авторском стиле с индивидуальной интерпретацией в каждом случае, во-вторых, в дополнении его аксессуарами, либо подлинными произведениями прошлого (рубежа XIX–XX вв.), либо их аутентичными подобиями. Примечательно, что сохраненные аксессуары также имеют разную природу, одни из них представляют изделия ювелиров, уже не воспроизводимых сегодня образцов архаики (пояса, нагрудные застёжки), другие являются образцами городского творчества регионального, но не этнического характера [6].

Апсайклинг в архаике как культурное явление, еще очень слабо исследован. Очевидно, не приходится надеяться, что в этом плане большие результаты принесет традиционный для этнографии метод непосредственного наблюдения, хотя, как выше отмечалось, современная бытовая культура с этим явлением знакома, ее изучение методами культуральной антропологии, возможно, еще принесет свои плоды. В этнографическом исследовании результаты, скорее, принесет метод герменевтической реконструкции, в том числе, использующий артефакты, находящиеся в музейном собрании, а также результаты наблюдений исследователей, уже обративших внимание на апсайклинг в традиционной культуре прошлого.

Прежде чем отметить факты апсайклинга в культуре народов Кавказа по данным этнографических источников собрания Российского этнографического музея, следует делать замечания общего порядка, состоящие в том, что принципы архаики должны были подавлять

стремление к переформированию вещей в ущерб стремлению сохранить вещь и использовать ее до последнего предела. Доказательством этого являются очень частые случаи т. н. «бытовой реставрации». Восстановление целостности предмета по добавлению в него инородных деталей не может быть признано апскиртингом, если нет специальных доказательств того, что ставит под сомнение включение в предметы одежды других тканей в качестве подкладки, заплаты, ластовицы и т. п. Другое дело, если специально вшивались куски ткани, чтобы специально продемонстрировать их дороговизну или импортное происхождение. Согласно принципам архаики [8], не может быть разделения во времени стадий процесса включения «старого в нового», все происходит здесь и сейчас.

Нам удалось отметить следующие примеры апскиртинга, которые еще трудно собрать в систему:

- подготовка предметов одежды, комбинированных из разных кусков ткани, особо тогда, когда части этих предметов имели различную износостойчивость и какие-то из них выставлялись на показ — штаны женщин аваро-андо-дидойской группы дагестанцев [2];
- ношение изношенной взрослой одежды на Северном Кавказе детьми пубертатного периода [11], вследствие гендерной перверсии;
- использование в интерьере жилища керамической посуды из археологических памятников в западном Дагестане, очевидно, в доказательство связи с предками на данной территории;
- включение в украшения, чаще в наручные браслеты бусин и других мелких предметов археологического происхождения на Восточном Кавказе для усиления их значения как оберегов;
- использование в амулетах монет, а также дисковидных деталей таких как циферблаты, часовые колесики, компасы, очевидно, с той же целью;
- прагматическая переделка инструментов фабричного производства в инструменты и орудия труда ремесленного и кустарного производства, переделка обломков напильников в долота и стамески; на части предметов сохранились клейма европейских фирм производства инструментальной стали;
- переделка бытовых предметов с усложнением формы (например, крышек сосудов в кружки) или с упрощением (сосудов-водоносов в ведерки);
- имитация в привычном материале признаков фабричных изделий (например, имитация винтового соединения деталей сосуда);
- изготовление кукол из обрывков ткани, а также масок с использованием обрывков ткани, монет, кусочков зеркал и стекла, применение

- осколков зеркала в других предметах для создания магических объектов, находящихся на грани миров;
- использование лоскутов для создания композиций в технологии пэчворк — возможно в связи с магией образования и соединения лоскутов.

Примечания

1. Вторичное использование бытовых и производственных отходов: [о Законе РФ 24.06.1998. N89-ФЗ]//Rcycle.net.—URL:<https://rcycle.net/othody/obrashhenie/vtorichnoe-ispolzovanie-bytovyh-i-proizvodstvennyh> (дата обращения: 28.04.2022).
2. Гаджиханова, Р. Г. Дагестанский костюм / Р. Г. Гаджиханова. — Махачкала: Эпоха, 2010. — 232 с.
3. Дмитриев, В. А. Этнокультурная традиция в общественных состояниях: архаика, модерн, постмодерн / В. А. Дмитриев // VI Международный экономический форум «Евразийская экономическая перспектива»: сборник докладов. — СПб.: СПбГЭУ, 2019. — С. 175–180.
4. Долгова, Т. В. Социолингвистическое исследование термина Upsycling в современной терминологии индустрии моды / Т. В. Долгова // Гуманитарные исследования. — 2020. — № 2 (27). — С. 80–84.
5. Коваленко, Д. М. Апсайклинг: концепция «общества сознательного потребления» / Д. М. Коваленко // Наука через призму времени. — 2017. — № 5. — С. 124–128.
6. Мадина Саральп // Сифо. — Нальчик, Б. г. — № 8 (Спецвыпуск).
7. Неотрадиционализм: архаический синдром и конструирование новой социальности в контексте процессов глобализации / отв. ред. В. В. Бочаров и В. А. Попов. — СПб.: Центр информатизации образования «КИО», 2019. — 320 с.
8. Першин, Ю. Ю. Архаическое сознание: сущность и принципы / Ю. Ю. Першин. — Омск: ОмГТУ, 2014. — 255 с.
9. Рашковский, Е. Б. Многозначный феномен идентичности: архаика, модерн, постмодерн / Е. Б. Рашковский // Вопросы философии. — 2011. — № 6. — С. 33–39.
10. Токарев, С. А. О задачах этнографического изучения народов индустриальных стран / С. А. Токарев // Советская этнография. — 1967. — № 5. — С. 133–142.
11. Устное сообщение зав. отд. народов Кавказа Е. Н. Студенецкой, 1980 г.
12. Хекль, В. Новая жизнь старых вещей / пер. с нем. О. Бычковой. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. — 192 с.

УДК 687.01:001.895:502.1

Елизаров А. А.

Elizarov A.

СТРАТЕГИЯ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА В ПОСТПАНДЕМИЙНУЮ ЭПОХУ

SUSTAINABLE DESIGN DEVELOPMENT STRATEGY IN THE POST-PANDEMIC ERA

Аннотация. На основе анализа зарубежных и отечественных информационных источников рассматриваются пути развития дизайна костюма после пандемии коронавируса, приводятся примеры различных стратегий развития дизайна костюма.

Ключевые слова: мода, дизайн одежды, апсайклинг, ресайклинг, устойчивая мода, эко-мода

Abstract: Based on the analysis of foreign and domestic information sources, the methods of costume design development after the coronavirus pandemic are considered, examples of various strategies for the development of costume design are given.

Keywords: fashion, fashion design, upcycling, recycling, sustainable fashion, eco-fashion

Пандемия коронавируса оказала огромное влияние на все сферы человеческой жизни и отношения производителей — потребителей. И прежде всего это отразилось на областях, не являющихся первоочередными для жизнедеятельности каждого члена социума, к которым относится и дизайн модной одежды. С началом пандемии в 2020 г. многие перешли на дистанционное обучение или работу, поэтому потребность в постоянном обновлении своего гардероба сократилась. Многие производители и дистрибьюторы в мире моды констатировали, что если люди покупали одежду, сидя дома, то и носить ее они, скорее всего, собирались в домашних условиях. А это повлияло на изменение стратегии в области дизайна, которая получила направленность на больший комфорт и удобство, необходимые в условиях ежедневного использования.

Многие свадебные бутики и дизайнерские шоурумы закрылись. Надобность в нарядной одежде резко упала, так как свадьбы и другие многолюдные мероприятия отменились. Мода, как всегда, сыграла роль зеркала, отразившего новую суровую реальность [1].

Например, в коллекциях последних сезонов таких брендов, как *Dolce & Gabbana*, возросло количество комплектов, выполненных в спортивном

или пижамном стилях, с некоторым упрощением дизайнерских приёмов. Конечно, обращает на себя внимание и появление в коллекциях большого количества дизайнерских масок, украшенных стразами, которые должны не только выполнять свою прямую защитную функцию, но и сочетаться с показанной одеждой, создавая новые фантастические образы. Такие аксессуары представили дизайнеры Домов моды: *Balenciaga* в коллекции *SS 2021*, *Borami Viquier* в коллекции *Menswear SS 2021*, *Rick Owens Menswear Fall 2021*, *Louis Vuitton* в коллекции *Menswear SS 2022* и др.

Другие дизайнеры-провидцы на много лет опередили эту тенденцию. Например, Джон Гальяно (*John Galliano*), который в 2014 г. занял пост креативного директора знаменитого бренда *Maison Martin Margiela*, показал в своей первой для этого Дома коллекции *Haute Couture SS 2015* маски, богато декорированные стразами *Svarovski*. В коллекции *Maison Martin Margiela Prêt-à-porter SS 2021* Гальяно предложил использовать в качестве масок тонкие шёлковые вуали, которыми драпировались головы моделей, что создавало эффект призрачной защиты от вируса и в то же время придавало моделям inferнальный вид, соответствующий настроению ожидания последствий пандемии.

Некоторые модельеры предлагают ещё более экзотические способы защиты. Например, голландский дизайнер Айрис ван Херпен (*Iris van Herpen*) в коллекциях нескольких последних лет демонстрирует модели с кринолинами или другими объёмными деталями, напоминающими моду середины XIX в., выполненные с помощью современных технологий на 3-D принтере и обеспечивающие необходимое в современных условиях расстояние между людьми в 1,5 м.

Изменилась и стратегия проведения модных дефиле. Большинство дизайнеров по понятным причинам отказались от публичных шоу, представляя свои коллекции в режиме видеоконференции, а также рассылая своим потенциальным клиентам буклеты с фотографиями, снятыми в студии или на лоне природы. Так поступили многие известные бренды, например, *Bottega Veneta*, *Y-Projekt Mens*, *Burberry*, *Philipp Plein* и др. Некоторые дизайнеры пошли ещё дальше. Для демонстрации коллекции *Maison Martin Margiela Prêt-à-porter SS 2021* был снят роскошный видеофильм, представляющий модели на фоне заброшенного сада.

Можно отметить, что кроме влияния пандемии в последние годы всё большие обороты набирает экологическое направление в дизайне. Это связано не только с проявившейся у молодого поколения обеспокоенностью о состоянии окружающей среды, но и с экономическими факторами. Производство одежды становится всё более затратным благодаря посто-

янно растущим тарифам на электроэнергию, воду и другие природные ресурсы, а идея второй и даже третьей жизни одежды и использование материалов из переработанного сырья позволяют значительно снизить её себестоимость.

По данным созданной в 2000 г. Британской благотворительной государственной организации WRAP («Программа действий по отходам и сырью») влияние на окружающую среду на 80% закладывается на этапе дизайна, что позволяет многим брендам изменить систему проектирования и производства одежды. Например, на крупнейшей выставке моды, проходившей во Флоренции в 2020 г., дизайнеры предлагали самые разные решения — от переработанных кашемировых свитеров до мужских плавок из переработанных пластиковых бутылок и спортивных костюмов из органически окрашенного индийского хлопка [2].

Экологическая тема становится весьма популярным трендом для многих ведущих брендов индустрии моды. Например, некоторые модели пуховиков из коллекции *D&G Man Fall 2021* были выполнены из концевых остатков шерстяных костюмных тканей, а модели классических костюмов — в технике «пэчворк» с использованием лоскута костюмных тканей. При этом модели не выглядели реставрированными из вторичного сырья. Напротив, ароматическая цветовая гамма и одинаковая шероховатая фактура тканей придавали моделям композиционное единство и законченность. Эти же приёмы лоскутной техники были использованы и при создании ряда моделей женской одежды в коллекции *D&G Prêt-à-porter Fall 2021*.

Коллекция *D&G Prêt-à-porter Spring 2022* обозначила важность ещё одной экологической тенденции в дизайне, связанной с идеей **ресайклинга** (*recycling*), т. е. рационального сбора и переработки отходов с целью производства новой продукции и **апсайклинга** (*upcycling* — «более широкое применение»), т. е. повторного использования вещей с приданием им новой функциональности. Для создания некоторых моделей на «блошинных рынках» были закуплены поношенные джинсы, которые прошли цикл дополнительной обработки «стоунвош» (*Stonewas* — стирка с камешками, а также процесс отбеливания, прорезывания и т. п.) для придания ещё более «потертого» вида. После этого поверхность джинсов расшивалась золотым и серебряным люрексом и обильно декорировалась стразами *Svarovski*. В результате получались необычные джинсы в диффузном стиле, объединяющем, казалось бы, несочетаемую со стилем «гранж» барочную роскошь. Таким образом, благодаря своему креативному мышлению, творческий дуэт Доменико

Дольче и Стефано Габбана продемонстрировал новый возможный путь развития дизайнерской мысли, который получил название «устойчивая мода» или «эко-мода» [3].

Это направление приобретает в последние годы всё большую популярность во многих странах. Оно объединяет разные способы повышения привлекательности эко-одежды в глазах потребителей. Например, итальянский бренд *Herno* использует вытяжки из оливок, винограда и лука, чтобы окрашивать одежду в зеленый, фиолетовый и желтый цвета. Бренд *Atelier & Repair*, основанный в Лондоне в 2015 году, взял за основу принцип преобразования винтажных вещей и материалов в новую одежду. Например, создание в лоскутной технике мягких брюк из старой военной экипировки. Шведский бренд *Klättermusen* создал «тихую» верхнюю одежду из натуральных хлопчатобумажных тканей с особой пропиткой. Куртки бренда защищают от ветра и дождя, но не шуршат при каждом движении и вызывают приятные тактильные ощущения.

К направлению «эко-моды» можно отнести и недавнее сообщение о том, что бренд *Dolce & Gabbana* «прекратит использовать натуральный мех во всех своих коллекциях, начиная с 2022 года». При этом *D&G* продолжит сотрудничать со скорняками, чтобы не оставить их без работы. Теперь они будут вместе трудиться над созданием одежды и аксессуаров из экомеха, производимого из переработанных материалов и являющегося устойчивой альтернативой натуральному меху [4].

Пример шведской фэшн-корпорации *H&M* внушает оптимизм всем остальным участникам модной индустрии. Гендиректор корпорации Хелена Хельмерссон заявила: «*H&M* продолжает активно восстанавливаться... Мы завершили год с отличными цифрами. Наши продажи вернулись на допандемийный уровень, а доходность превысила показатели, регистрировавшиеся на протяжении нескольких предыдущих лет...» [5]. Не позднее, чем к 2030 г. *H&M Group* намерена нарастить продажи вдвое, а углеродный след вдвое сократить. Кроме того, группа планирует более чем на 10% увеличить рентабельность, не забывая при этом об инвестициях в сфере экологии [5].

Профессия дизайнера предполагает, что при создании своих коллекций он должен обладать перспективным мышлением, способностью заглядывать далеко вперед, ориентируясь на актуальные тенденции в моде, экономике, социуме и экстраполируя их в будущее. Это в первую очередь относится к принципам «устойчивой моды». Новое поколение дизайнеров должно не просто создавать красивую одежду, но и задумываться, что произойдет с нею после того, как она станет не нужна

потребителю. То есть, уже на стадии проектирования одежды необходимо предусматривать возможность ресайклинга или апсайклинга, используя определённые виды материалов и тканей. Это наряду с другими способами борьбы с загрязнением окружающей среды позволит в будущем избежать экологической катастрофы и обеспечить устойчивое развитие не только модной индустрии, но и человечества в целом.

Примечания

1. Стратегия выживания в мире моды // Eternity: [канал на «Яндексе. Дзен»]. — URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e6a13200477701aa8580d53/strategiia-vyživaniia-v-mire-mody-5ef1d298167bda0f9d3a94b2> (дата обращения: 01.04.2022).
2. Конец шопинга: что ждет индустрию моды в будущем // РБК: [медийный холдинг]. — URL: <https://www.rbc.ru/trends/green/5e1c68089a7947586e97e462> (дата обращения: 01.04.2022).
3. Тимофеева, Т. Что такое устойчивая мода и устойчивое развитие // Школа шопинга: [сайт]. — URL: <https://www.shoppingschool.ru/articles/chto-takoe-ustoychivaya-moda-i-ustoychivoe-razvitiie.html> (дата обращения: 02.04.2022).
4. Dolce & Gabbana отказывается от меха // Fashionnetwork: [сайт]. — URL: <https://ru.fashionnetwork.com/news/Dolce-gabbana-otkazyvayet%2%B7syat-ot-mekha-no-prodolzhit-rabotat%CA%B9-so-skornyakami-nad-ekologichnymi-al%CA%B9ternativami,1372119.html> (дата обращения: 02.04.2022).
5. Группа H&M: рост годовых продаж и прибыли, цель — удвоение оборотов // Fashionnetwork: [сайт]. — URL: <https://ru.fashionnetwork.com/news/gruppa-h-m-rost-godovykh-prodazh-i-pribyli-tsel%CA%B9-udvoeniye-oborotov,1373371.html> (дата обращения: 02.04.2022).

Засецкая М. Л.

Zasetskaia M.

АПСАЙКЛИНГ И ПЕТЕРБУРГСКИЙ СТИЛЬ В СРЕДЕ МОЛОДЕЖНЫХ СУБКУЛЬТУР 1970–1980-Х ГГ.

UPCYCLING AND THE PETERSBURG»S STYLE AMONG YOUTH SUBCULTURES OF THE 1970»S AND 1980»S.

Аннотация: Статья посвящена феномену резонанса между петербургскими культурными стереотипами и произведениями альтернативной моды, созданными с помощью практик апсайклинга в среде молодежных субкультур Ленинграда в 1970–80-х гг.

Ключевые слова: петербургские культурные стереотипы, молодежные субкультуры, апсайклинг

Abstract: The article is devoted to the phenomenon of repercussion between Petersburg cultural stereotypes and works of alternative fashion created with the help of upcycling practices among the youth subcultures of Leningrad in the 1970»s-80»s.

Keywords: Petersburg cultural stereotypes, youth subcultures, upcycling

В начале статьи целесообразно дать краткую характеристику феномену апсайклинга в советском «обществе ремонта» [3. С. 70] в 1950–1980-х гг. На данную тему в настоящее время уже существует множество научных работ, написанных не только отечественными, но и зарубежными учеными [5. 252–254]. Среди недавних публикаций, как с точки зрения историографии, так и с позиций аспектации темы практик апсайлинга, меня заинтересовали исследования культуролога и журналистки Анны Тихомировой, такие как: «От трэша к тренду: бум продления и изменения жизни вещей в Германии 2010-х годов» [5.232–267] и «Позднесоветский «апсайклинг»: поколенческая преемственность в женских практиках перешива одежды в брежневском СССР» [6. 55–84]. В последней из статей, автор, анализируя специфику передачи практик шитья/перешива одежды («трансфер знаний») и самих перешитых вещей («трансфер объектов») внутри семьи [6. 55], приходит к выводу, который следует учесть этнографам, о том, что данные процессы «конструировали <...> семейную межпоколенческую память, то есть были <...> практиками «делания родства» (doing kinship)» [6. С. 70; 8.54–64]. Главным объектом исследования А. Тихомировой стало поколение «бэбибумеров» (7. 54),

не обошла она вниманием и практики апсайглинга одежды «с целью выглядеть «западно-субкультурно»» [6. С. 55] среди неформалов 1960-х гг. — стилияг, их продолжателей, а нередко и прямых потомков, то есть рожденных в семьях бывших стилияг, — хиппи. Характеризуя практики апсайглинга, как часть «габитуса молодого поколения, желающего вестиментарно отделить себя от поколения родителей» [5. С. 70], Тихомирова упоминает монографию историка моды Ольги Вайнштейн: «Денди: мода, литература, стиль жизни», где автор в контексте истории российских денди, рассматривает стилияг, как их последних приемников: «Советские стилияги — эти пижоны, фланеры и западники — виртуозно умудрялись быть свободными в самых неподходящих условиях. Это был советский вариант альтернативной моды, по-своему возрождающей дендистские традиции, и не случайно именно среди стилияг в начале шестидесятых была придумана песня об отце дендизма Джордже Браммелле» [2. С. 534].

После знакомства с этим фундаментальным произведением, выяснилось, что, по мнению О. Вайнштейн, традиции русского дендизма сохранились в советской России вплоть до конца 1970-х гг. Эти традиции не всегда могли обрести материальные формы в одежде, но дух «дендизма» продолжал искушать молодежь даже в годы послереволюционной разрухи, в тяжелые послевоенные десятилетия (1940–50-е гг.). Прочитав один пример из истории 1920-х гг.: «В начале двадцатых при всеобщем обнищании сохранять приличный вид даже при самых щегольских наклонностях было довольно трудно. Это странным образом повлияло на богемную моду», — далее О. Вайнштейн цитирует отрывок из книги воспоминаний Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» [4. С. 241]: «Блок, Лозинский, Георгий Иванов, Адамович, Добужинский, Лурье, Козлинский и другие по-прежнему стараются сохранять петербургский подтянуто-эстетический вид. Но многие студенты и актеры и художники безудержно рядятся в какие-то необычайные тулупы, зеленые охотничьи куртки, френчи, сшитые из красных бархатных портьер, и фантастические галифе. Не говоря уже о разноцветных обмотках и невероятно высоких и лохматых папахах. И где только они добывают весь этот маскарадный реквизит?» [2. С. 521].

Не будучи специалистом в области «дендизма», я не берусь судить, сохранялся ли он в неформальных молодежных обществах Ленинграда в период доминирования среди них идеологии хиппи в 1970-х — 1980-х гг. Во всяком случае, если О. Вайнштейн находит следы «дендизма» в костюмах участников рок-ансамбля Бакинского университета [2. 532], которые представляют собой свободные интерпретации образов

«Битлз», то, тогда он по-прежнему витал среди местной творческой интеллигенции и богемы, исповедовавших принцип свободы личности и творчества, который выражался, в том числе, через «эгоистически-индивидуальный» [5. С. 70] стиль в повседневной одежде.

Культурологи, концентрируя внимание на роли хиппи, подчас забывают, что после оттепели 1960-х гг. в СССР с запада начинают проникать различные философские и псевдо-философские учения. Между тем, в кон. 1970-х — сер. 1980-х гг. уже появились молодые адепты буддизма, дзен-буддизма, кришнаиты, йоги, а сколько почитателей было у доктора философии и эзотерического мыслителя Карлоса Кастанеды! Наряду с «западниками» в 1980-х гг. годах существовали и «славянофилы» — молодые собиратели народного музыкального фольклора, последователи первопроходцев третьей фольклорной волны 1960-х гг. Некоторые из них, приобщаясь к народному православию, тайно крестились, и одновременно пытались проникнуть в тайны духовных практик древних славян, и все это находило отражение в их обличи. Юноши носили длинные волосы, головные повязки — «хайратники» — со славянскими узорами, туникообразного покроя рубахи, черные «джинсы» (точнее их копии домашнего пошива) или галифе. Непосвященный в символику неформалов, мог с легкостью спутать такого «славянофила» с «западником» или «йогом».

Молодым инакомыслящим ленинградцам необходимо было общение с себе подобными. Такая возможность им предоставлялась чаще всего именно на «тусовках» хиппи, которые были дружелюбными, открытыми для общения с людьми различных мировоззрений, сочувствующих одному из главных постулатов хиппи: «Красота и свобода тождественны друг другу и реализация того и другого — чисто духовная проблема» [1. URL]. В гости к хиппи могли прийти и панки, и металлисты, и готы.

Во время таких собраний — «квартирников» — по наряду человека можно было судить о его культурных и философских предпочтениях, поскольку одежда, аксессуары, украшения, прически и макияж в комплексе создавали определенный историко-культурный образ, чаще, собирательный, реже — конкретный (литературного героя, антигероя, или современного певца-кумира, например, Дэвида Боуи, подчеркнем, в роли сказочного короля гоблинов, см. фильм «Лабиринт» 1986 г.). Причем, большинство представителей творческой молодежи, особенно, художники, не хуже профессиональных модельеров умели обыгрывать свои антропологические особенности или чужие, если предмет одежды, предназначался другу. Среди них были «великие мастера» апсайглинга,

создающие костюмы, которые, подобно портретам, раскрывали некие сокровенные тайны индивидуума. Однако, чтобы прочесть символы и цитаты, скрытые в одежде, нужно было, как это ни покажется парадоксальным, хорошо знать классическую культуру, иначе не удалось бы отличить берет Рафаэля от берета Фауста или Татьяны, «боливар» Онегина от шляпы Дон Жуана. Разумеется, были и откровенно эпатажные, нарочито безвкусные одеяния, но и они несли определенную идею протеста против тоскливого однообразия советских шаблонов. Здесь, наверное, уместно отметить, что наряду с «деланием родства» (фамильные вещи из маминых/бабушкиных запасов активно использовался неформалами — *прим. М. З.*), апсайклинг 1970–80-х гг. участвовал и в процессе, который по аналогии можно назвать: «деланием дружбы» (*doing friendship*).

Вспоминаю разговор с подругой-художницей о прибывших в начале «перестройки» (1986 г.) в Ленинград иногородних неформалах: «Какие-то они все невыразительные и замызганные», — сказала я, и в ответ услышала: «Чему ты, удивляешься? Это наши питерские охломончики очень рафинированные и романтичные».

Действительно, в альтернативной моде ленинградской молодежи весьма искусно сочетались элементы «высокого и низкого стиля, ирония и нонконформизм» [2. С. 521] с цитатами из литературных произведений, театральных постановок, живописи (от Ренессанса до сюрреализма), и, главное, — из метафизических миров, существующих на грани реальности и мифа, таких как «Петербург Пушкина, Достоевского, Блока» и др. И это заставляет задуматься о мощном факторе воздействия Города — уникального творения градостроительной и архитектурной мысли.

Вернемся в 1960-е гг.: тогда дети играли во дворах и на улицах, гуляли в садах и вдоль набережных, где по-прежнему обитали львы, грифоны, сфинксы, в реках и каналах плескались русалки и тритоны, а могучие кони возносили в серые небеса богов и героев... Личность ребенка, его творческая фантазия, эстетические представления и историческая память формировались внутри пространства гениального сложного и многопланового произведения искусства, каковым был и остается Санкт-Петербург. Какие бы «пробы игрового вкуса в комбинаторике» [2. С. 521] стилей, форм и колорита не демонстрировала сиюминутная мода или очередная «альтернативная субкультура», проникшая на невские берега, ее приверженцы, осознано или не осознано, обречены воспроизводить петербургские культурные стереотипы, носителями которых они являлись в силу своего рождения.

Неформальная молодежь 1970–80-х гг. — хиппи и иже с ними, в большинстве своем, были выходцами из семей интеллигенции второго-третьего поколений, многие закончили специальные школы языковые, художественные, музыкальные. Они обладали высоким творческим потенциалом и в глубине души прекрасно осознавали ценность доставшегося наследия. Именно поэтому им удалось установить гармонический резонанс между протестной культурой собственной юности и романтическим вольнодумством золотого и серебряного веков «Северной Пальмиры», и создать эксклюзивный петербургский «вариант альтернативной моды» [2. С. 534].

Примечания

1. Аскерова, Э. История хиппи // История США: [авторский сайт Ивана Цветкова]. — URL: <https://ushistory.ru/populjarnaja-literatura/1038-istorija-subkultury-hippi> (дата обращения: 18.04.2022).
2. Вайнштейн, О. Денди: мода, литература, стиль жизни / О. Вайнштейн. — Москва: НЛЮ, 2005. — 640 с.; см. подробнее: «Дендизм после революции: довоенные годы». С. 520–525. «Чувень, клевая лаба, четыре сакса: стилиги в послевоенной культуре. Джаз-рок-ансамбль физического факультета Бакинского университета. Эмиль Гасанов, Хикмет Хаджи-заде, Вагиф Алиев. 1976 г. Молодой человек в костюме «зут»...», с. 526–539.
3. Герасимова, Е. Общество ремонта / Е. Герасимова, С. Чуйкина // Неприкосновенный запас. — 2004. — № 34 (2). — С. 70–77.
4. Одоевцева, И. На берегах Невы / И. Одоевцева. — М.: Худож. лит., 1989. — 333 с.
5. Тихомирова, А. От трэша к тренду: бум продления и изменения жизни вещей в Германии 2010-х годов // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2014. — № 33. — С. 254–267. — URL: <http://intelros.ru/readroom/teoriya-mody/t33-2014/24934-ot-tresha-k-trendu-bum-prodleniya-i-izmeneniya-zhizniveschey-v-germanii-2010-h-godov.html> (дата обращения: 14.04.2022).
6. Тихомирова, А. Позднесоветский «апсайклинг»: поколенческая преемственность в женских практиках перешива одежды в брежневском СССР / А. Тихомирова // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2015. — № 37. — С. 55–84.
7. Bohnenkamp, B. Doing Generation: Zur Inszenierung von generationeller Gemeinschaft in deutschsprachigen Schriftmedien / B. Bohnenkamp. — Bielefeld, 2014. — 316 s.
8. Wagener-Böck, N. «Es ist immer so ein bisschen Pflicht dabei»:kleidertransfers als Beziehungspraktik zwischen Frauengenerationen / N. Wagener-Böck // (Aus) tauschen: Erkundungen einer Praxisform / Hg. S. Mohr, L.-M. Quart, A. Vetter. — Berlin, 2013. — P. 54–64.

УДК 304.2:687.01:502.1 (=161.1)

Зауст С. К.

Zaust S.

ЭТИЧЕСКИЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ЭКОЛОГИЧНОЙ МОДЫ

ETHICAL AND AESTHETIC ASPECTS OF MODERN RUSSIAN ECO-FRIENDLY FASHION

Аннотация: Статья посвящена теории и практике «экологичной» моды. Определены перспективы развития модного производства — безвредного для окружающей среды и соответствующего расширенным представлениям о современной этике и эстетике.

Ключевые слова: экологичная мода, устойчивая мода, этическая мода, зеленая мода, экомода, модная индустрия, экобренд

Abstract: The article is devoted to the theory and practice of «eco-friendly» fashion. The prospects for the development of fashion production — harmless to the environment and corresponding to the expanded ideas of modern ethics and aesthetics are determined.

Keywords: eco-friendly fashion, sustainable fashion, ethical fashion, green fashion, eco fashion, fashion industry, eco brand

Индустрия моды во всем мире переживала заметный подъем до начала пандемии коронавируса в 2020 г., сегодня же специалисты все чаще говорят о том, что по ее завершении мода станет более экологичной. Практика продления жизни вещей, выходящая на принципиально иной уровень, касается не только полной переработки — ресайклинга (recycling), но и означает придание новой функциональности вещам — апсайклинг (upcycling). Этот опыт сегодня определяет культуру потребления в целом, а также характеризует этический и эстетический аспекты современной моды, значительный пласт которой составляет мода экологичная. К примеру, первой в России платформой, создающей товары в ходе полной переработки вещей и наделяющей их новыми функциями, стала интернет-площадка *RigRaiser*, чья идея представляет собой сочетание основных тенденций мира моды, актуального искусства, экологии и теории осознанного потребления. Однако искусство в принципе не может являться экологичным, имея при этом возможность затрагивать важные для экологии темы. Высказывания и действия современного художника, касающиеся экологичности потребления, могут быть услышаны широкой аудиторией, тогда как те же слова и поступки, исходящие, к примеру, от пожилого чело-

века, не вызовут в обществе никакой реакции — экологичный образ жизни до сих пор остается своего рода привилегией. Между тем в современной России при помощи одежды можно заявить о своей позиции, однако, восприятие моды как искусства блокирует работу принципа экологичности.

Таким образом, мы вновь имеем дело с введенным в научное употребление Д. С. Лихачевым понятием «экологии культуры» как необходимого для выживания человечества знания о сохранении и поддержании культурной традиции: «Экологию нельзя ограничивать только задачами сохранения природной биологической среды. Для жизни человека не менее важна среда, созданная культурой его предков и им самим» [8, с. 23]. Сегодня об экологии культуры все чаще говорят в связи с социальной экологией, а одним из наиболее актуальных ее направлений с недавних пор стала идея «взаимобезопасной связи человека и природы в непосредственном эстетическом и художественно-практическом преломлении» [2, с. 15].

Журналистка, экоблогер, автор книги «Гардероб наизнанку» Анастасия Приказчикова одобряет экологические инициативы, даже если они принадлежат корпорациям, всегда отдавая предпочтение органической, а не хлопковой футболке. В то же время Анастасия призывает внимательно следить за брендами, требуя от них постепенного отказа от массового производства некачественных, а значит — недолговечных вещей. Проблема заключается в том, что до сих пор в мире не существует единого стандарта, который мог бы помочь разделить компании, производящие одежду, на экологически «правильные» и «неправильные». Это позволяет ряду брендов безосновательно называть себя «зелеными», повышая продажи на волне общественного интереса к экоповестке. Для наименования подобного явления используется термин «гринвошинг», появившийся в 1986 г. и обозначающий маркетинговые стратегии, необоснованно формирующие образ экологичного бренда. Отсюда закономерная склонность покупателя не доверять экозаявлениям модных производителей.

Анастасия уверена, что к устойчивости, а значит — максимальной прозрачности стоит стремиться всем российским компаниям, занятым в сфере моды. Тем более что с каждым годом россияне проявляют все больше интереса к экологичным брендам (треть россиян в 2019 г. заявляли, что приобретают одежду и аксессуары у экобрендов). Однако даже если отечественный бренд начал шить футболки из органического хлопка, но покупатели не могут узнать, где расположено производство и в каких условиях трудятся люди, называться устойчивым он не имеет права. Между тем, бренд можно будет назвать устойчивым, если его продукция — одежда, сшитая не из этичных материалов.

Однако положение отечественных экобрендов осложняется целым рядом факторов. Во-первых, в России существуют проблемы с доступностью экологичных материалов, потому что в стране не производят текстиль из вторсырья. Лишь отдельные дизайнеры пытаются использовать регенерированное волокно. Нет у нас и собственной системы сертификации органических тканей. В результате бренды, которые хотят шить вещи из переработанного либо органического текстиля, вынуждены закупать материалы за границей, а это означает увеличение углеродного следа вещей. Воспитывать локальные бренды должно само осознанное потребление: «небольшие локальные бренды делают качественные вещи, сшитые по индивидуальным лекалам, поэтому они стоят дороже и их не так легко выбросить» [7].

Сократить экологический след своего производства сегодня стремится целый ряд отечественных брендов модной одежды. В качестве альтернативы они используют натуральные, но не столь энергоемкие для обработки материалы — лен, коноплю и т. д. Вещи из премиального льна шьет марка «Тея». *NNedre* выпускает одежду небольшими партиями, используя остатки материалов для создания детской линейки, а также хлопковых и холщовых сумок-шопперов. Бренд *Petrichor* основой своих коллекций делает бамбук, органический хлопок, крапиву. Мирослава Федотова в рамках своего бренда ориентируется на лиоцелл (целлюлозное волокно с характеристиками и внешним видом натурального хлопка, шелка, шерсти), крапиву, органический хлопок и стоковые итальянские ткани, оставшиеся от коллекций Домов моды. Ненужные вещи марка принимает обратно для вторичной реализации или переработки. *Revalu* — производитель шуб из искусственного меха и тренчей из переработанных пластиковых бутылок. *Piccola Ro* организовали производство одежды из льна, где работают всего пять человек. *HØR* тоже работают со льном и не используют смесовые ткани, в состав которых входит полиэстер, что делает их гораздо дешевле, но усложняет переработку (легче всего поддается переработке одежда, сделанная из волокна одного типа). Бренд постоянно находится в поиске альтернативных материалов и планирует подбор новых видов экологичных тканей из «конопли, крапивы и, возможно, даже капусты» [6]. Даже фурнитуру *HØR* подбирает натуральную — например, кокосовые пуговицы. Мастерская «Фактура тепла» Дарьи Гончар использует традиционные народные техники: валяние, вязание, плетение. В планах бренда — полный отказ от натуральной шерсти. «Лё» Ольги Проскуриной придерживается правила малых тиражей и закупает только долговечные ткани. Создательница марки

Gaia, создающей вещи вручную, Екатерина Бессмертная признается: «Я люблю одежду, которая не требует к себе особого отношения. В нашей коллекции есть, например, платье-тренч из льна, которое можно носить и как платье, и как легкую накидку на другие вещи» [6].

Особенностью экологичной одежды является и довольно высокая цена. При этом важно, чтобы вещь не стала предметом роскоши, доступной только избранным. Американские специалисты делают утешительный вывод, согласно которому инновационная экомода, выйдя в мейнстрим, должна будет упасть в цене [11]. Логично предположить, что подобные перспективы ожидают и отечественную устойчивую моду, но пока что россиянам, которые привыкли к низким ценам на одежду, придется платить больше за экологичные изделия, а значит — сменить потребительские привычки. Между тем, не стоит приобретать вещь только потому, что на ней есть метка «эко». «Люди начинают сходить с ума по экомоде, экобрендам и забивать шкаф органическими футболками, рубашками из переработанного материала», — сетует Анастасия Приказчикова [7]. Такое поведение никак не связано с ответственным потреблением. Анастасия уверена, что выбирая между этичной вещью, которая не очень по сердцу, и одеждой, которая очень нравится, но сшита не из экоматериалов, лучше выбрать вторую — ведь с ней долго не захочется расставаться. Продолжая тему экологичного выбора, журналист Ольга Джонстон-Антонова (консультант-преподаватель экустойчивой и циклической моды и стиля), заявляет, что в гардеробе среднестатистического россиянина уже всего достаточно — остается составлять комбинации, которых хватит, возможно, на всю жизнь. Так, лучшая вещь — «та, которая уже есть [7]».

Безусловно, «без логичных мер на законодательном уровне мода и дальше будет загрязнять природу» [5]. И все же, мода, как дорогая, так и дешевая до сих пор остается экологически грязной во всем мире, и отказаться от массового потребления можно будет, скорее всего, при создании своего индивидуального стиля в одежде. Петербургский искусствовед, художница Наталья Петухова рассказывает, что одежда из массмаркета отталкивает ее эстетически: «Я считаю, вещь должна быть сшита специально на человека и иметь глубокий смысл. Понятно, что одежда с помойки — чаще всего тот же массмаркет, но вещь как бы проходит путь очищения, обретает историю... Мне очень импонирует творчество эстонской дизайнерки Марит Иллисон — коллекция пальто из старых советских одеял. Я тоже всегда стараюсь придумать, что сделать с вещами, мне кажется, это хорошо

для творческого мышления. Например, из рваных колготок я делаю наполнители для подушек» [3].

Таким образом, проблема экологичности современной российской моды с ее требованием расширять представления об этике оказывается тесно связанной с необходимостью постепенного отказа от конвенционализма в эстетике, что подразумевает открытость к экспериментам не только с материалом, но и с формой. При этом современная мода как коммерческий феномен, идеологическая и социальная форма наряду с современным искусством и философией должна будет включить в себя еще и политику, предварительно подвергнув ее эстетизации [10].

Примечания

1. Баркалова В. Как модные бренды работают с экоповесткой и почему мы им верим (или нет). *Esquire*. 29 июля 2021. URL: <https://esquire.ru/style-and-grooming/278543-kak-modnye-brendy-rabotayut-s-ekopovestkoy-i-pochemu-my-im-verim-ili-net/> (дата обращения: 10.02.2022).
2. Баркова Э. В. Философия культуры в экологоориентированной перспективе / Э. В. Баркова // *Культура. Наука. Интеграция*. — 2012, №2. — С. 14–21.
3. Боклер А. «Брезгливости к мусоркам у меня никогда не было»: фриганы о том, почему выбирают еду со свалок. *Wonder*. 19 июля 2021. URL: https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life/257687-freeganism?utm_source=facebook.com&utm_medium=social&utm_campaign=edu-ya-nikogdane-iskala-spetsialno--no (дата обращения 10.02.2022).
4. Данилов А. Масс-маркет и пластик — зло? 6 мифов о моде и экологии. *Wonder*. 11 июля 2019. URL: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/style/style/244385-eco-fashion> (дата обращения: 10.02.2022).
5. Дорофеева Д. Осознанная красота: 5 российских экобрендов, на которые стоит обратить внимание. *Time Out*. 16 января 2021. URL: <https://www.timeout.ru/feature/5-rossijskih-eko-brendov-odezhdy> (дата обращения: 10.02.2022).
6. Елисеева А. Экологичный подход: 5 российских марок одежды из натуральных материалов. 26 июля 2019. *Wonder*.
7. URL: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/style/style/244675-eco-fashion> (дата обращения 10.02.2022).
8. Жвик А. Что такое экологичная мода и что мешает ей развиваться в России? Инструкция по выбору одежды. Такие дела. 18 августа 2020. URL: <https://takiedela.ru/news/2020/08/18/ekomoda/> (дата обращения: 10.02.2022).
9. Килошенко М. И. Психология моды. — М.: Издательство Оникс, 2006. — 320 с.
10. Приказчикова А. В. Гардероб наизнанку. Как индустрия моды уничтожает нашу планету и для чего нужно вывернуть свой шкаф». — М.: Издательство «Эксмо», 2020. — 240 с.
13. Харман Грэм. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего». — М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. — 272 с.
14. Чан Э. Почему экологичная одежда не может быть более доступной. *Vogue*. 4 августа 2020. URL: <https://www.vogue.ru/fashion/pochemu-ekologichnaya-moda-ne-mozhet-byt-bole-dostupnoj> (дата обращения 10.02. 2022).

УДК 7.071.1:687.01 (470.11) Teryuhin

Кислуха Л. Ф.

Kislukha L.

«РЕСАЙКЛИНГ» В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ТЕРЮХИНА — К ЮБИЛЕЮ ХУДОЖНИКА-МОДЕЛЬЕРА

«RECYCLING» IN THE WORKS OF NIKOLAI TERYUKHIN — FOR THE JUBILEE OF THE FASHION DESIGNER

***Аннотация:** статья посвящена одному из направлений в творчестве Николая Терюхина, которое в современной индустрии моды является одним из самых перспективных — ресайклинг или «повторная жизнь привычных вещей».*

***Ключевые слова:** Николай Терюхин, коллекции «Кимжа», «Душа», «Каргополь», ресайклинг*

***Abstract:** The article is devoted to one of the tendencies in the work of Nikolai Teryukhin, which is one of the most promising in the modern fashion industry — recycling or «giving a second life to common things».*

***Keywords:** Nikolay Teryuhin, collections «Kimzha», «Soul», «Kargopol», recycling.*

Николай Борисович Терюхин — сегодня один из самых известных модельеров в Архангельске, его имя хорошо известно в России и за рубежом, автор более 130 коллекций современного и этнографического костюма. Призер и дипломант многих конкурсов и фестивалей, имеет многочисленные награды за заслуги и достижения в сфере культуры и искусства [1]. Коллекции Н. Б. Терюхина представлены во многих музейных и частных собраниях. В 2021 году художник отметил 25-летие своей творческой деятельности, в 2022 году отмечает юбилейную дату со дня своего рождения. О его творчестве написан ряд статей, итальянским издательством в 2019 году выпущена книга, которая достаточно подробно представляет труд модельера за период с 2002 по 2017 год [2]. Листая страницы издания, особо привлекают внимание коллекции автора, выполненные в народном стиле. Например, коллекция «Кимжа», созданная в 2007 году, «этноколлекция» (так она названа в публикациях) была приурочена к презентации научного проекта «Село Кимжа Мезенского района Архангельской области — уникальное историческое поселение Русского севера. Изучение, сохранение, развитие», созданного лабораторией Охраняемых природных территорий и экологии культуры Института экологических проблем Севера Уральского отделения

Российской Академии наук. Демонстрация состоялась в Архангельске, презентовала коллекцию Анна Борисовна Пермиловская, доктор культурологии, выступив с докладом «Использование традиционного народного и современного этнокостюма в презентации научного проекта «Село Кимжа — уникальное историческое поселение Русского Севера». Материал доклада был опубликован в сборнике «Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии» в 2007 году [3]. В статье автором дана характеристика моделей (всего девять), часть из которых полностью выполнена из старых домотканых тканей — набойки, пестряди, деталей полотенец, скатертей и женской одежды, найденных в заброшенных домах деревень Архангельской области. Бережно приведя ткани в «экспозиционный» вид, художник создал модели на конструктивной основе мезенского народного костюма, используя традиционную швейную фурнитуру — кнопки, крючки, пуговицы. Автором гармонично введены в костюмы современные декоративные украшения — тесьма, бисер, стеклярус и бусины, современные кружево и ткани — индийский сатин, тафта, а также вышивка и лоскутное шитье. Часть коллекция была показана на конференции во время доклада А. Б. Пермиловкой в Российском Этнографическом музее, где получила заслуженное признание, затем, в Ярославле на открытии Всероссийского фестиваля «Костюм на рубеже эпох». В 2014 году экспонировалась в Архангельском музее изобразительных искусств. Коллекция была воспринята не однозначно — от восторженных отзывов, до критики за использование подлинных тканей, поклонники старины даже не догадывались, что большая часть, использованных в костюмах образцов ручной пестряди, набойки и других предметов, найдены практически на свалке [4]. В 2016 году коллекция приобретена в собрание музея изобразительных искусств [5].

В 2016 году Николай Терюхин создает коллекцию «Душа». На официальном сайте модельера можно прочитать следующий комментарий: «Коллекция «Душа» отражает главную идею творчества Николая Терюхина. В ней представлены современные образы в теме народного костюма Русского Севера с использованием старинных тканей и элементов сохранившихся костюмов, собранных в деревнях Поморского края. Главной идеей дизайнера было сохранить целостность уникальных тканей и вышивки, дать им новую жизнь. Коллекция не предназначена для повседневной носки в силу ценности использованного материала — это ручная работа с вековой историей. Большая часть коллекции уже находится в Архангельском государственном музее деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы». Данная коллекция

стала неким продолжением коллекции «Кимжа», в которой Николай впервые стал использовать элементы частично сохранившихся до наших дней старинных костюмов и тканей. В некоторых костюмах оставлены естественные потертости ткани, швы ручной работы тех времен и вышивки. «Душа» создавалась на протяжении нескольких лет. В 2016 году она состояла из 10 костюмов, в 2017 пополнилась еще 13-ю костюмами» [6]. Там образом, к направлению моды «ресайклинг» (повторная жизнь привычных вещей) художник впервые обратился еще в 2007 году! Это не удивительно, родина Николая — Пинежье, глубинка северного края, где долгое время сохранялся традиционный народный костюм, предметы домашнего обихода — браные полотенца, скатерти, подзоры простыней. Отдельные элементы и детали костюма в конце XX века можно было увидеть в сундуках бережных пинежанок, иногда не ношенные или хорошей сохранности. Узорчатые полотенца зачастую украшали полупустые «божницы» (без икон, или с медными складнями), висели у рукомольников, лоскутные одеяла покрывали деревянную кровать, домотканые половички аккуратно постилались на лавки и чисто вымытые полы.

Художник вырос в атмосфере традиционного уклада северной деревни, в деревянном доме, где каждый предмет был создан своими руками, где обветшавшее полотенце не выкидывали, а отпарывали узорчатые концы и перешивали на новое. Старые лоскутки, полоски ткани, остатки льняной пряжи использовали для шитья наволочек, покрывал, ткачества половиков. Таким образом, многие предметы «переживали» своих создателей и передавались из поколения в поколение. Этот мир северной деревни, народного быта — истоки, «Душа» мастера, источник творчества и вдохновения...

В 2019 году Николай Терюхин создал коллекцию «Каргопольские диковинки» [7], для шитья которой использовал льняные мешки, найденные в заброшенной кладовке, и отрезы синей кубовой набойки каргопольской художницы Елены Диковой. В 2021 году (год творческого юбилея дизайнера) в собрание Архангельского музея изобразительных искусств поступили четыре модели (из шести) его новой коллекции «Русский Север. Каргополь». Платья и костюмы выполнены из отрезков залежавшегося домотканого льняного полотна и вышитых деталей каргопольских полотенец, подзоров, купленных автором в антикварных лавках. С позволения художника отметим, что Николай Борисович — заядлый собиратель, дома у него хранятся старинные сундучки и чемоданы с предметами костюма, текстиля, швейной фурнитуры, галантерейной

продукции и пр., найденные в заброшенных домах, купленные в антикварных салонах и магазинах. Это не хобби и не коллекции старинных предметов, а материал для творчества, для работы. Зачастую, вышитая «тряпица» или ветхий сарафан становится идеей для нового замысла. Так возникла коллекция «Русский Север. Каргополь». Тщательно отмытые от затхлости льняные антикварные отрезки стали основой модного «платья», а концы вышитых тамбурным швом полотенец являются главным декоративным акцентом изделия. Художник-модельер разместил их на спинке, во время демонстрации костюмов, когда модель поворачивается спиной к зрителю — срабатывает эффект сюрприза. В оформлении изделий использованы кружево, машинная строчка (декоративная строчка на швейной машинке), пуговицы.

Начался 2022 год, юбилейный. Николай Терюхин в преддверии выхода нового проекта — и опять из старых, ненужных, заброшенных вещей. Будет как всегда — талантливо!

Примечания

1. Николай Терюхин: награды: [официальный сайт]. — URL: <https://terjuhin.ru/terjuhin/awards/> (дата обращения: 11.04.2022).
2. TERYUHIN. — Italy, 2019. — 387 p.
3. Пермиловская, А. Б. Использование традиционного народного костюма и современного этнокостюма в презентации научного проекта «Село Кимжа — уникальное историческое поселение Русского Севера» / А. Б. Пермиловская // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы X Междунар. науч. конф.* — СПб.: СПбГУПТД, 2007. — С. 302–307.
4. В заброшенных домах, как правило, остаются предметы «на выброс», которые не нужны родственникам или знакомым умерших пожилых людей.
5. В собрании Архангельского музея изобразительных искусств девять коллекций автора, созданные за период 2000–2021 гг.
6. Николай Терюхин. Коллекции: 2017. Душа // [Terjuhin.ru](https://terjuhin.ru/terjuhin/collections/784-dusha-2017): [сайт]. — URL: <https://terjuhin.ru/terjuhin/collections/784-dusha-2017>. [htmlhttps://terjuhin.ru](https://terjuhin.ru) (дата обращения: 11.05.2022).
7. Коллекция приобретена ГБУК АО «Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей».

Косоурова Т. Н.

Kosourova T.

**ВТОРИЧНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТКАНЕЙ И ВЫШИВОК
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕКСТИЛЯ
XVI — XIX ВЕКОВ (СОБРАНИЕ ЭРМИТАЖА)**

**REUSE OF FABRICS AND EMBROIDERIES IN THE WORKS
OF EUROPEAN TEXTILES OF XVI. — XIX. CENTURES
(FROM THE HERMITAGE MUSEUM)**

***Аннотация:** В произведениях текстиля при вторичном их использовании применяли несколько способов: перенос изделия на новую основу, в аппликациях использовали старые куски ткани или кожи, из фрагментов создавали новые по облику и назначению вещи.*

***Ключевые слова:** вышивки, ткани, бархат, кружево, аппликация*

***Abstract:** In the works of textiles, during their reuse, several methods were used: the transfer of the piece to a new fabric, usage of old pieces of fabric or leather for applique, usage of fragments to create things that were new in appearance and purpose.*

***Keywords:** embroidery, velvet, fabrics, lace, applique*

Известно, какой ценностью, не только материальной, но и статусной, были наделены роскошные ткани и вышивки из дорогих материалов на протяжении многих столетий. Но время, а порой и обстоятельства, были безжалостны к большинству памятников прошлого. Одним из самых распространенных способов продлить жизнь драгоценным вышивкам был перенос их на новую ткань более позднего производства. В большей степени это касалось церковного европейского костюма, который веками сохранял традиционный крой одежды. Так, в XV — XVI вв. для украшения элементов литургического облачения использовали полосы вышивок с изображениями святых, исполненных золочеными или золотыми нитями с добавлением шелковых. На картинах итальянских и испанских живописцев эпохи Возрождения можно видеть подобные украшения одежды священников. Со временем, основа, на которую нашивались вышитые полосы, приходила в негодность и тогда их переносили на другую ткань. Эта традиция сохранялась вплоть до XIX в. включительно.

Одной из популярных техник украшения итальянских и испанских вышивок XVI — XVII вв. была аппликация. Узор выкладывали из не-

больших кусков однотонной ткани контрастных по фактуре и цвету. Пушистый пунцовый бархат чаще всего соединяли с блестящим желтым атласом. Для испанской продукции было характерно добавление в украшение вышивок «блесток» из кожи, а также использование бывших в употреблении узорных тканей в качестве фона для декора. Многие оставшиеся «в живых» фрагменты текстиля применяли уже вторично. В этом случае вещи обретали совершенно иной облик и назначение. Известны примеры, когда куски светских платьев шли на изготовление церковного костюма, а для создания покровов на чашу с причастием (*chalice veil*) в католических храмах из роскошных тканей, предназначенных для украшения интерьера (чаще всего это были обивки стен) вырезали куски самой лучшей сохранности. Их обшивали металлическим кружевом, серебряным или золоченым. В коллекциях музеев, как в Европе, так и в России, сохранились такие образцы. Сведения о подобных переделках вещей имеются и в архивных документах, и в старинных описях.

В текстильной коллекции Отдела западноевропейского прикладного искусства Эрмитажа есть образцы вторичного использования как вышивок, так и тканей. В казуле (Нидерланды), перед и спинка которой были «поновлены» в XIX в. (инв. № Т- 4094), полосы с изображением святых и сцен из жизни Христа были перенесены на бархат пунцового цвета с сохранением кроя одежды и декора. Во фрагменте испанской вышивки XVI в. с аппликацией желтым атласом (герб и стилизованный растительный орнамент) в качестве основы под узор были использованы кусочки разрезного бархата пунцового цвета от мужского камзола (инв. № Т-2616), о чем свидетельствуют дырочки под пуговицы, сохранившиеся на одном фрагменте ткани. Следует отметить, что в XVI — XVII вв. пуговицы чаще всего делали из серебра, они имели форму круглых шариков на ножке и вставлялись в петельки на одежде. В фигурном клапане для украшения кобуры от пистолетов — ольстере был использован *пятиугольный кусок* бархата пунцового цвета XVI в. (инв. № Т-8815) с узором крупного цветка стилизованной лилии, выложенного шнуrom. Бархат имеет поверхность с мелкими разрезами, которые располагаются по диагонали рядами. Такой тип шелковых «иссеченных» тканей был распространен в украшении мужских костюмов XVI — начала XVII вв. Их можно видеть на картинах итальянских художников. Скорее всего, в эрмитажном экспонате использована ткань от мужской одежды. Фрагменты спорока от церковной одежды в виде крупных, сшитых вместе кусков оранжевого бархата служат основой под вышивку с изображением

узора эпохи барокко: плодов, листьев, плодовых деревьев и попугая (инв. № Т- 3876, 106 x 92 см). Для создания объема вышивки была использована традиционная для XVII в. техника «живописи иглой». Узор выполнен разноцветными нитями крученого шелка, отчего вышивка приобрела матовую и немного шершавую поверхность. В верхней части на ткани остались следы от пришитого креста.

Хранящиеся в собрании шелковые ткани с крупным цветочным узором итальянского производства первой половины XVIII в., являются частями настенных обивок. Квадратные куски размером чуть более 50 см, были обшиты металлическим кружевом и были превращены в XIX в. в покровы на чашу с причастием (*chalice veil*) (инв. №№ Т-2100, Т-2152 и др.).

Особенно ярким примером использования материалов более раннего происхождения можно считать шарф серебряного глазета с вышивкой тамбурным швом нитями крученого шелка (инв. № Т- 3759), записанный в инвентаре музея как свадебное покрывало. Два сшитых куса парчи в его центральной части имеют зеркально повторяющийся узор: букет из листьев папоротника и трав с метелками, полукружья из черной ленты, перевитые нитками бус и другие мотивы. К этому полотнищу глазета по краям были добавлены широкие полосы металлического кружева золотистого цвета и вставки вышивки с узором из листьев в зеленоватых тонах. Такое же кружево обрамляет все изделие. Если попытаться сделать реконструкцию узора, то получится широкая кайма на дамской юбке конца XVIII в. Орнаментальные мотивы ее узора, заимствованные из произведений Ж.-Ф. Бони, орнаменталиста конца XVIII в., отличаются изысканностью, присущей утонченному французскому вкусу. Серебряный глазет в качестве основы для вышивки подчеркивает высокий статус этого произведения. Такие ткани использовались в одеждах королей и придворных, а также в орденских костюмах, о чём свидетельствуют прекрасные примеры из эрмитажной коллекции — костюмы французского ордена Св. Духа и английского ордена Подвязки. Очевидно, что для создания шарфа были взяты куски от дамского платья конца XVIII в., дополненные вставками металлического кружева уже в XIX столетии. Поэтому не удивительно, что это нарядное изделие, получившее новую жизнь, было выбрано для свадебной церемонии.

Среди вышивок по канве или рединке также можно найти примеры обращения к фрагментам изделий более раннего времени. Так, небольшая, вышивка (31 x 50 см) шерстью и шелком гобеленовым швом по канве (инв. № Т-4072) — часть декоративного произведения эпохи

Людовика XIV. Позже его фрагмент с изображением дамы и кавалера на фоне пейзаже был использован в качестве лицевой стороны подушки, которая поступила в Эрмитаж из Музея училища технического рисования барона А. Л. Штиглица. в 1930-е годы. Однако, учитывая ветхое состояние ткани оборота подушки, при реставрации в 1980-х годах было решено оставить только лицевую ее часть. Вышивка стала самостоятельным произведением. Этот фрагмент вышивки был превращен в украшение подушки не позднее 1886 года, когда он был приобретен через посредство князя А. Б. Лобанова-Ростовцева в Вене.

Также в 1886 г. из того же источника поступила овальная вышивка с изображением царства Флоры, вырезанная из более крупного произведения (инв. № Т-2675). Она исполнена гобеленовым швом шерстью и шелком по канве. Этот фрагмент поступил в Эрмитаж, вставленный по центру в скатерть из зеленой материи, которая со временем была утрачена. Вышивка — образец французской работы конца XVII в. Центральная ее часть выполнена по композиции Пьера Миньяра, «живописца короля» Людовика XIV.

Таким образом, некоторые экспонаты эрмитажной коллекции позволяют осветить разные варианты вторичного использования этих предметов.

Примечания

1. Западноевропейское прикладное искусство XVI — XVIII вв. в собрании Эрмитажа: к 100-летию открытия музея при Центральном Училище технического рисования барона А. Л. Штиглица. — Ленинград, 1996.
2. Искусство вышивальщика: западно-европейская вышивка XVI — нач. XX в. в собрании Эрмитажа: каталог выставки. — Санкт-Петербург, 2004.
3. Искусство вышивальщика: западно-европейская вышивка XVI — нач. XX в. для украшения костюма и интерьера из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки в Калининграде. — Санкт-Петербург, 2010.
4. Эрмитажная энциклопедия текстиля: реставрация: каталог выставки Государственного Эрмитажа. — Санкт-Петербург, 2017.
5. Цари и рыцари: Романовы и их любовь к Средневековью: каталог выставки. — Амстердам, 2020. — На голландском языке.
6. 6. Испанский стиль: стекло и художественный текстиль XVI — XIX вв.: каталог выставки из собрания Эрмитажа. — Санкт-Петербург, 2022.

Марченко М. А.

Marchenko M.

PLAYRECYCLING В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО МУЗЕЯ ИГРУШКИ

PLAYRECYCLING IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF SAINT-PETERSBURG TOY MUSEUM

Аннотация: Ресайклинг рассматривается как художественный метод в контексте игровой составляющей искусства постмодерна. Анализируются истоки явления и формы его актуализации в российской культуре на примере выставочной деятельности Санкт-Петербургского музея игрушки.

Ключевые слова: ресайклинг, современное искусство, игра, музей игрушки, реди-мейд, художественный, выставка

Abstract: The author considers recycling as a creative method in the context of the game element of postmodern art. The sources of this phenomenon and the ways of actualizing it the Russian culture are analyzed by using the example of exhibition activity of Saint Petersburg Toy Museum.

Keywords: recycling, modern art, game, Toy Museum, ready-made, art, exhibition

Выставка «PLAYrecycling» [1] открылась в Санкт-Петербургском музее игрушки 17 августа 2006 г. Ощутимой мотивацией для ее проведения стало приобретение небольшой коллекции африканской игрушки известного востоковеда Владимира Арсеньева. Вместе с тем, она логично включилась в ряд интересных художественных акций, посвященных арт-ресайклингу и прошедших в начале 2000-х годов в Германии, Швейцарии, Франции и США. Однако в России интерес к этому направлению в современном искусстве тогда только просыпался, а в сфере playart [2] и вовсе себя не проявил.

Выставка в Музее игрушки стала одной из первых в России презентаций арт-ресайклинга как значимого художественного явления. Она представила предметы из фонда народной игрушки музея «в диалоге» с произведениями российских художников, многие из которых были специально созданы для этой экспозиции. Пластиковые бутылки и банки, старые алюминиевые вилки и мясорубки, покрытые патиной часовые циферблаты и водопроводные краны стали материалом для творчества и игры. Позаимствованный из английского языка и внедренный в постмодернистское арт-пространство зарубежной художественной критикой термин recycling в контексте искусства был в те годы еще многим незнаком.

Как известно, продукты индустриальной эпохи попали в сферу интересов художников-авангардистов уже в первой четверти XX века, став исходной материальной субстанцией для создания экстравагантных арт-объектов. Пожалуй, большинство интересующихся современным искусством вспомнит великого Марселя Дюшана именно в контексте его редимейдов, и, даже упустив из виду «Велосипедное колесо» 1913 г., точно назовет в числе его знаковых произведений «Фонтан» 1917 г. Ready-made и recycling — популярные художественные методы contemporary art, позволившие безгранично расширить арсенал его выразительных средств. Они настолько близки, что обозначающие их термины часто употребляются как синонимичные.

Ready-made, особенно в его раннем варианте, предполагает использование готовых продуктов товарного, обычно массового, производства с целью создания произведения путем смысловых подмен и перекодировок (движение Дада, поп-арт). В этом случае изменение, трансформация объекта не требуется. Писсуар в «Фонтане» Дюшана остался писсуаром, пусть и с автографом мастера. Другая линия ready-made предполагает превращение готовых продуктов или их частей в своеобразные художественные материалы: кисти, краски и скульптурные массы (группа «Новые реалисты» 1950-х гг.).

Recycling в искусстве — это все же переработка, хотя и предполагающая использование тех же готовых продуктов, но, скорее, в качестве утильсырья — отходов цивилизации. Для этого метода становится особенно значимой эстетизация фактуры, игра с материалами, технологии камуфляжа. Возросшая популярность арт-ресайклинга в последней четверти прошлого столетия очевидна и понятна. Дело не только в усилении экокультурных теорий. Просто его активная игровая составляющая не могла быть обойдена вниманием культуры постмодерна.

В этой связи решение об организации выставки «PLAYrecycling» в Санкт-Петербургском музее игрушки представляется абсолютно закономерным. Тема и концепция выставки логично встраивались в выставочную политику музея, наглядно отражающую его специфику.

Проект созданного в 1997 г. Санкт-Петербургского музея игрушки (авторы проекта: М. А. Марченко, Т. В. Щербина) изначально основывался на идее объединения формальных характеристик западноевропейского музея игрушек и имиджевых форм деятельности, типичных для музеев современного искусства. Петербургский музей создавался как «художественный, призванный собирать, хранить, экспонировать и изучать игрушку не только как уникальное явление материальной культуры, но и как особый вид искусства, в котором сплетаются древ-

ние национальные традиции и самые современные художественные тенденции» [3]. Это принципиально новая для того времени концепция определила структуру музея (с выделением отдельного фонда авторской художественной игрушки) и его выставочную программу, стержневой темой которой стала тема игры в самом широком понятийном круге.

Выставка «PLAYrecycling» — наглядное тому подтверждение. Именно игра как функция объекта и игрушка как элемент его художественной формы определяли отбор произведений. В экспозиции были представлены работы почти трех десятков художников самых разных специальностей: живописцев (П. Конников, Р. Доминов), скульпторов (А. Позин, Д. Кравцов), графиков (Н. Карнилова, М. Гавричков), театральных художников (Ф. Волосенков, Г. Метеличенко), дизайнеров (С. Азархи, С. Бородкин). Игра проявлялась в их работах уже в самом выборе и неожиданном соединении материалов, того самого утильсырья, чьи возможности часто раскрываются только в процессе создания произведения. Эта игра обеспечила бесконечное разнообразие образов — от технических «фетишей» в духе дюссельдорфского художника Райнхарда Мухи до забавных животных Ирины Яблочкиной или Игоря Князева.

Созданный из обрезков металлоторы «Клоун» Петра Конникова (2005) — авторская интерпретация традиционных хампельманов-дергунчиков, стал почти директным переводом названия выставки в изобразительную форму, своеобразной отсылкой к истории игрушки и к истокам арт-ресайклинга. Эти истоки — не только в экспериментах художников предшествующего столетия, но и в бытовой культуре стран третьего мира, где во второй половине XX века низкий уровень жизни спровоцировал ускоренный процесс освоения ранее неизвестных предметов и материалов, пришедших вместе с западной цивилизацией: жестяных консервных банок, проволоки, ярких пластиковых и картонных упаковок.

Речь идет о спонтанной культурной инициативе внутри этих стран, сплавившей традицию и современность, о новых формах местного народного творчества, родившихся как результат мощной культурной экспансии Запада. Это привело к появлению новых оригинальных предметов быта и детской игры. Изготовление ресайклинг-игрушек стало привычным занятием местных мальчишек. Постепенно незамысловатые потехи стали превращаться в сувениры для туристов. Их изготовлением занялись не только дети, но и взрослые. Сегодня подобные изделия уже воспринимаются во всем мире как традиционные игрушки Африки и Латинской Америки.

Среда бытования необычных треш-объектов быстро расширилась. Вскоре ресайклингом увлеклись африканские художники, увидев в нем возможность

создания нового национального искусства и его интеграции в современную художественную культуру. Творчество братьев Дакпоган из Бенина — прекрасный пример такой интеграции. Их художественные абстрактные композиции и статуи, создаваемые из металлической тары, деталей выбывших из употребления машин, труб, остовов велосипедов или мотоциклов, вызывают восхищение в экспозициях европейских музеев и временных выставок. Новая эстетика привлекла представителей интеллектуальной элиты «посвященных», а затем и зажиточную публику. Идея ресайклинга начала активно эксплуатироваться американским и европейским искусством.

Ресайклинг-игрушка стала одной из наиболее интересных сфер приложения сил художников постмодерна, впитав в себя креативный опыт африканской детворы и эксперименты авангардного искусства XX в. Возможно, это произошло с легкой руки Александра Колдера — создателя забавных игрушек из шторных колец, фигурок из проволоки, мобилей и знаменитого «Цирка Колдера» (1926–1930). Его петухи, созданные в 1960–1970-х годах из консервных банок, удивительно похожи на африканские ресайклинг-игрушки, с которыми Европа тогда только начинала знакомиться.

Неожиданно быстро забавные ресайклинг-объекты превратились из «игрушек для бедных» в актуальные артефакты — «игрушки для богатых», а арт-ресайклинг стал популярным художественным методом, органично влившись в игровой мейнстрим современного искусства.

Выставка «PLAYrecycling» во временной перспективе предстает центральным звеном целого ряда музейных выставок: «Арт-механика Виктора Григорьева» (2002), «Иллюзион Софии Азархи» (2007), «Смеханизмы Ольги Ардовской и Татьяны Шубиной» (2007), «Сублимация в игрушке» (2010) [4]. Объединив искусство, игру и актуальные тренды реюзинга, они органично вписались в круг художественных акций Санкт-Петербургского музея игрушки и в городской художественный ландшафт начала XXI в.

Примечания

1. Формальное соединение английских слов «игра» и «переработка» может быть истолковано как «игровая переработка» или «переработка игры». Неоднозначность толкования была предусмотрена концепцией выставки.
2. Термин, устоявшийся в зарубежной художественной критике в конце прошлого столетия для обозначения художественных объектов с ярко выраженным игровым элементом. Не путать с исполнительским искусством.
3. Лейкинд, О. Л. Санкт-Петербургский музей игрушки / О. Л. Лейкинд, Д. Я. Северюхин // Санкт-Петербург: энциклопедия: [сайт]. — URL: <http://www.ensspb.ru/object/2804728614?lc=ru> (дата обращения: 25.04.2022).
4. Куратор выставок: М. А. Марченко.

УДК 746.41:7.025.5:687.12 (4) «1850/1870»

Плотникова Ю. В.

Plotnikova Y.

ПЕРЕДЕЛКА ДАМСКИХ НАРЯДОВ В ЭПОХУ РОСКОШИ (1850–70-Е ГОДЫ)

RECYCLING OF LADIES» COSTUMES IN THE OPULENT ERA (1850–70-S)

***Аннотация:** Советы по перedelке платьев и изменению их фасонов для возможности надеть старое платье в новом сезоне.*

***Ключевые слова:** перedelка, костюм, платье, мода*

***Abstract:** Advices for recycling costumes and changing their styles to be able to wear old-fashioned dresses in the new season.*

***Keywords:** recycling, costume, dress, fashion.*

Эпоха 1850–70-х годов — одна из самых интересных в истории костюма. В Англии эта эпоха носит название викторианской, по имени королевы Виктории. Для Франции — это время Второй Империи Наполеона III (1851–1870). В России для обозначения этого периода не существует общего названия, хотя в это время на российском престоле царствовал один император — Александр II. Однако название «моды Александровского времени» относятся, по сложившейся традиции, к эпохе Александра I. Поэтому нам представляется наиболее удачным определение, существующее в истории костюма — «opulent era». В русском контексте оно звучит как «Эпоха роскоши» и как нельзя более точно характеризует этот период.

В России начало этой разорительной роскоши положила супруга Николая I, императрица Александра Федоровна. Ее преемница, императрица Мария Александровна, была более скромна в своих вкусах, хотя одевалась не менее элегантно. Наряды 1850-х годов имели непревзойденный по изяществу фасон, украшавший любую женщину, скрадывая недостатки фигуры и подчеркивая ее достоинства. Этому способствовала пышная юбка, отделанная несколькими рядами воланов, расширявшиеся книзу рукава в форме пагоды, а у балльных платьев — короткие, обшитые кружевом. Во второй половине 1850-х годов произошло изменение силуэта женского костюма за счет увеличения ширины

и объема юбки, которое с наибольшей силой проявилось в нарядных и бальных платьях. Чтобы старые платья соответствовали новой моде, дамы вшивали в юбки клинья из подходящей по цвету ткани, маскируя их кружевам или воланами.

В 1860-х годах дамские платья приобрели совершенно новый силуэт — с гладким лифом, узкими рукавами и скошенной в виде конуса юбкой. В России же это «упрощение» силуэта и отделки (за исключением дорогого кружева) совпало с отменой крепостного права, а значит и с окончательным исчезновением бесплатного труда. В это время появились новые дамские журналы, а старые сменили свое направление — их целью теперь стало стремление помочь тысячам русских женщин одеваться модно и со вкусом, не затрачивая на это больших денег. Хорошие выкройки в провинции были нужны всегда, теперь же они стали просто необходимы. На страницах журналов появились немыслимые еще в начале 1850-х годов советы, как переделать старые платья и какие приемы при этом использовать. Огромную помощь в шитье платьев и белья оказало изобретение и распространение швейных машин.

Переделке подвергались в основном юбки платьев. Это было тем более удобно, поскольку разнообразие фасонов зависело в основном не от края, а от отделки. Последняя состояла из разнообразных оборок, биз, шнурков, лент из ткани или кружев, нашитых зигзагами, волнами или зубцами, аграманта (особенно украшенного шариками) и пуговиц, в том числе висячих — *grelots*. О способах переделки платьев спрашивали и отдельные подписчицы дамских журналов. Так, некая госпожа В. из города Холм, получила очень подробный ответ на вопрос из редакции журнала «Модный магазин»: «Удлинить ваше платье можно на сколько угодно, приставив к краю юбки полосу из цветной тафты. [...] Вероятно ваше платье в шесть полос; отделите три задние полосы, отрежьте от двух боковых клинья [...] Клинья эти пришейте косыми сторонами к заднему полотнищу; к клиньям пришейте, кромка с кромкой, те полотнища, от которых они отрезаны, а к косым сторонам следующие прямые полотнища [...]. Вставьте, по обеим сторонам переднего полотнища, полосы той тафты, из которой сделан низ юбки, и окойте все швы, соединяющие муар с тафтой, рюшкой из той же тафты или из узенькой ленточки. Корсаж отделайте бертой из той же тафты... Дешевле и лучше этого едва ли можно исправить ваше платье»[1].

Дамам советовали «взять юбку от какого-нибудь шерстяного старого платья, уже сосланного в отставку, например серого или коричневого, нашить на ее подол шерстяную, малиновую и черную тесьму [...]

Или же, если юбка черная,шить на нее три узеньких клетчатых биз, расположив их прямыми линиями, зубцами, цепью [...] Или, если юбка полосатая, например белая с черным, серая с коричневым и т. п., то шить на нее ряд медальонов из цветной шерстяной материи, например, синей, лиловой» [2]. Для расширения юбки можно было «вставить не спереди, а сзади юбки полотнище другого цвета и другой материи; посреди этого полотнища шить, в длину, полоску $\frac{3}{4}$ вершка ширины, из одной материи с платьем или из черного бархата, так как черный бархат имеет право сопутствовать всякой материи и цвета. Только полотнище это не должно представлять в платье единственное пятно: надо чтобы и в других местах был отвечающая ему отделка; поэтому надо обшить юбку таким же воланом, заложеным трубочками, и более или менее широким, судя по тому, насколько надо удлинить платье» [3].

1867 год можно считать переломным для выбора основного модного направления следующего десятилетия. С одной стороны, возникли «платья короче юбки» — то есть варианты полонеза конца XVIII столетия, но еще существовали гладкие юбки фуру, и в это же время исчез кринолин. Вопрос об элегантности и затратах для ее достижения продолжал быть актуальным и даже приобрел большую остроту, нежели в прежнее время. Светские франтихи 1850-х годов, не считавшие денег на приобретение новых нарядов, вызывали у свои современников лишь добродушную усмешку. Героиня «Бешеных денег» А. Н. Островского (1870) Лидия Чебоксарова — расчетливая красавица, принципиально не желавшая терять «беззаботности, которая составляет лучшее украшение девушки» — персонаж подчеркнута отрицательный. Впрочем, увлечение экономией бросало некоторых в другую крайность, подобно матери А. Н. Бенуа — даме достаточно обеспеченной, сын которой вспоминал, что она, вообще мало интересуясь нарядами, за всю свою жизнь имела только одно парадное платье, перешитое из подвенечного.

Возможности переделки платьев способствовал и тот факт, что, несмотря на изменение силуэта, платья в основном были отрезными по талии, и подпоясывались кушаком. Фасоны платьев и костюмов 1870 и 1873 годов различались очень незначительно — те же завышенные талии, пышные пuffy сзади, множество оборок и отделок плиссе и кружевами. Без изменений остался и общий принцип модного дамского туалета — платье в две юбки (нижнюю и тюник), высокий корсаж с поясом, и полуширокие или широкие длинные или три четверти рукава. При этом неизменно присутствовал так называемый передник — кроющийся либо с тюником, либо надеваемый на нижнюю юбку. Изменение в основном

касалось формы нижней юбки, которая в 1870 году была более круглой и объемной, а к 1873 сильно уменьшилась в боках — исчезли так называемые панье, остался один турнюр. Как писали в модных журналах «...можно сказать, что в бальных костюмах почти нет никаких перемен, и если бы (что, разумеется, очень трудно) у кого-нибудь сохранилось платье, сделанное два или три года тому назад, оно отлично могло бы служить на теперешний любой бал, только пришлось бы прибавить побольше цветов; нынешние платья все усыпаны цветами» [4].

Во второй половине 1870-х годов перешивать платья стало немного труднее, поскольку костюм вновь сменил свой силуэт, талия вернулась на свое естественное место. Пышные турнюры, короткие талии, пышные пуфы — все исчезло. Только умелые портнихи могли изменять туалет так, чтобы он мог быть надет в новом сезоне без ущерба для репутации его хозяйки. И наиболее привлекательным примером для современниц была женщина, подобная толстовской Анне Карениной, которая хотя и принадлежала по своему происхождению и положению к кругу «цариц моды», не стеснялась отдавать модистке свои платья «так переделать, чтобы их нельзя было узнать». К тому же «Изменения, происходящие в моде от одного сезона до другого, вовсе не так радикальны, и даже не так чувствительны, чтобы нельзя было надеть дорогую вещь, купленную за шесть месяцев назад. При этом способная и разумная женщина всегда найдет возможность обновить и придать модный вид своим старым туалетам» [5].

Примечания

5. Модный Магазин. — 1863. — № 5. — С. 68.
6. Ваза. — 1864. — № 3. — С. 18.
7. Модный Магазин. — 1865. — № 20. — С. 314.
8. Ваза. — 1873. — № 2. — С. 22.
9. Модный Магазин. — 1876. — № 10. — С. 78.

Сорокина М. А.

Sorokina M.

«АПСАЙКЛИНГ ПО-НИЖЕГОРОДСКИ»: НОВАЯ ЖИЗНЬ ЗОЛОТНОГО ШИТЬЯ В НАРОДНОМ КОСТЮМЕ

«UPCYCLING IN NIZHNY NOVGOROD»: A NEW LIFE TO THE GOLD EMBROIDERY IN FOLK COSTUMES

***Аннотация:** В статье рассматривается оригинальный подход к повторному использованию старинного золотного шитья в женском праздничном костюме села Чернуха Арзамасского уезда Нижегородской губернии конца XIX — начала XX веков.*

***Ключевые слова:** апсайклинг, творческое повторное использование, народный костюм, головные уборы, золотное шитье*

***Abstract:** The article considers an original approach to the reuse of old gold embroidery in the women's festive costume of the village of Chernukha of the Arzamas district of the Nizhny Novgorod province of the late 19th — early 20th centuries*

***Keywords:** upcycling, creative reuse, folk costume, headdresses, gold embroidery*

В богатом старообрядческом селе Чернуха и окружающих его деревнях Арзамасского уезда Нижегородской губернии на рубеже XIX и XX века сложился своеобразный тип традиционного костюма, который, в отличие от других видов поздней народной одежды, обильно украшен золотным шитьем. Уже одно это делает наряд жительниц Чернухи уникальным явлением. Немалую роль в процессе его изучения сыграли публикации собрания костюма в Русском музее [1, 3, 5, 6], а также коллекций С. А. Глебушкина [7] и ряда нижегородских музеев [2, 4].

Сохранение золотошвейных украшений в костюме Нижегородской губернии связано, прежде всего, с деятельностью женских монастырей и обитателей, которые были признанными центрами золотного шитья, производившими не только литургические предметы и церковные облачения, но и предметы народного костюма.

Собрание костюма села Чернуха в Русском музее — одно из самых крупных. Часть его сформировалась еще в начале XX века, когда в 1912 году монахиня Алексеевского монастыря Арзамаса Иоанафа приобрела в селе Пустынь близ Чернухи для музея Школы народного искусства в Петербурге ряд старинных предметов народного костюма,

выполненных не позднее середины XIX века [5, с. 128]. В 1938 году в составе коллекций, передаваемых в Русский музей, они попали в отдел народного искусства. Спустя 50 лет, в 1964 году научная экспедиция Русского музея привезла из Арзамасского района 100 произведений народного искусства, преимущественно женского и девичьего костюма, выполненного в конце — XIX — начале XX веков [1, с. 179]. Такие костюмы носили еще в 1920–30 годы. Хотя более ранние поступления костюма трудно назвать исчерпывающе полными, поскольку они демонстрируют такие образцы, которые уже вышли из употребления к концу XIX века. В начале XX века костюм изменился, оставаясь при этом традиционным, сохраняя основные характерные особенности покроя, колорита, отделок входящих в него предметов.

Задача настоящего сообщения — показать оригинальность художественных приемов украшения костюмов этого небольшого региона в контексте повторного использования элементов одежды. «Апсайклинг» предполагает творческий подход с частичным сохранением исходной вещи, но и с её переделкой. В итоге вещь, подвергнутая апсайклингу, получает новую жизнь.

Предметы, входившие в комплексы костюма Чернухи, привлекают внимание эффектными золотошвейными украшениями, в основном накладными деталями, нашитыми на рукава, грудь, концы пояса и другие части костюма. Известно, что местный обычай требовал, чтобы в большом праздничном наряде основные декоративные доминанты были украшены одинаковым орнаментом. Чтобы заполучить для дочери-невесты богатый наряд, зажиточный крестьянин до 20 пудов пшеницы отвозил в монастырь, где и вышивались головные уборы, сарафаны, нагрудники передников, оплечья рубаш. Действительно, часто сравнительный анализ отдельных предметов позволяет убедиться, что разным частям костюма можно найти «пару» — близкие по характеру приемы вышивки, узоры, материалы. Но внимательное изучение деталей позволяет заметить, что не все украшения предметов костюма создавались специально для нового и модного наряда. Нередко также использование деталей, которые были частью другого предмета, например, душегреи или шугая. Как известно, в Нижегородской губернии сложился особый тип костюма. Важная роль в нем принадлежала золотошвейной душегрее или шугаю, которые сочетались с парчовым сарафаном, шитым золотом и сияющим цветными стеклами и перламутром кокошником или девичьей повязкой. Отметим особый крой этих предметов (душегреи и шугаи), с тяжелыми подчеркнута выпуклыми складками сзади на та-

лии. Нередко с изнанки они даже фиксировались специальной лентой, поддерживающей эти сборки в виде объемных валиков. Каждая часть «сборов» имела форму неправильной трапеции, заполненной мотивами золотного шитья. Неправильная форма создавала нужное расширение к краям, что придавало необыкновенную выразительность силуэту женской фигуры в таком наряде. Причем объемные детали располагались только сзади и по бокам. Обычно на душегрее было 17 таких деталей. На рубеже XIX и XX века такие традиционные предметы как шугай и душегреи теряли свое значение главных украшений женского костюма. Безусловно, их берегли, особенно в старообрядческих семьях, благодаря чему некоторая часть их сохранились до нашего времени. Но им нашли новое употребление — фрагменты старинного костюма стали частью современного наряда Чернухи. Старинные костюмы перешивали. Распарывали объемные сборки, отрезали большие отложные воротники шугаев, пышные рукава, густо соборенные на плечах. Как показывает изучение коллекции Русского музея, значительная часть украшений на предметах костюма, бытовавшего в начале XX века, — перешитые фрагменты более ранних вышивок.

Один из известных предметов из собрания ГРМ — передник-запон, буквально сверкающий золотным шитьем, составлен из двух широких рядов «сборов», еще сохранивших волны, но уже не столь объемные. Между ними в несколько рядов нашиты галун и золотное кружево. Нагрудник того же передника также привлекает внимание — его узор — это часть косынки-головки, аккуратно отрезанный от шелковой ткани и смонтированный на широкой полосе нагрудника. Такие узоры на косынках располагались надо лбом: три изящных бантика, объединенные волнистой лентой, гроздья винограда, россыпь цветов. Есть примеры того, как налобные золотошвейные детали аккуратно вырезали из старой косынки с посежисшимся шелком и перешивали на новую косынку, используя новую ткань, подбирая близкие оттенки.

Другой нагрудник передника сшит из двух уголков такой же косынки, с птичками на каждом уголке. Треугольники сшиты по диагонали нагрудника, шов почти не заметен, но оказалось, что птички смотрят вниз, а не направлены к центру, как принято в традиционных композициях шитья.

Девичьи головные уборы — ленты (или «ленки») — тоже являются переделками из кусков «сборов», и фрагментов других предметов. В одной ленте могут сочетаться деталь душегреи из темно-красного бархата, малиновый штоф — деталь околыша повойника, куски галуна,

соединенные плетеной металлической тесьмой и шнуром-витейкой. Ленки сохраняют форму открытого сверху девичьего убора, но по своеобразной местной моде кольцевидный убор превратился в шапочку, частично скрепленную вверх. Эти фиксирующие край стежки меняют форму убора, делают его то островерхим, то слегка приплюснутым как пирожок.

Фрагменты «сборов» перешивались также в «мышки» — украшения рукавов рубах. Женские рубахи в Чернухе обычно шелковые, алого цвета — это часть богатого наряда, их носили с косоклинными тафтяными или из тонкой шерстяной ткани сарафанами. На широкие рукава рубах на плечах нашиты большие прямоугольные украшения — «мышки». Это новшество — в более ранних рубахах рукав расширялся полностью непосредственно на ткани. Как картина в раме, они обшиты широким галуном или металлической бахромой. Мышки жестко топорщатся на рукаве — настолько плотно расшиты золотными нитями по карте. Композиции «мышек» разнообразны, но всегда строятся из разноузорных полос.

Но один костюм в собрании ГРМ выделяется — как материалом, так и характером украшения. Он шит из темно-малинового сатина. И сарафан, и рубаха выполнены профессионально. Косоклинный сарафан на красивой подкладке из ситца сверху донизу застегивается изящными воздушными петельками из шнура-витейки на пуговицы с якорьками. Это единственный комплекс костюма, в котором предметы сшиты из одинаковой ткани и украшены в соответствии с местной традицией одинаковыми узорами. На груди сарафана нашиты два трапециевидных фрагмента «сборов» душегреи. На рукавах рубахи мышки составлены из двух трапеций, соединенных по диагонали. На концах пояса такие же фрагменты.

Можно предположить, что переделки старинных предметов — это не универсальный подход, а вынужденная мера. Тем семьям, чей доход не позволял заказывать новые и дорогие украшения для нарядов, приходилось обращаться к споркам предметов, которые уже считались вышедшими из моды и неактуальными для современных нарядов. Известно, что даже при императорском дворе существовал обычай перешивания вышедших из употребления нарядов (например, Елизаветы Петровны) на церковные облачения. Но в народном праздничном костюме такие примеры встречаются нечасто.

Примечания

1. Сорокина, М. А. Праздничный женский костюм села Чернуха Нижегородской губернии / М. А. Сорокина // Страницы истории отечественного ис-

- куства: сб. ст. по мат-лам науч. конф. / Русский музей. — Санкт-Петербург, 2012. — С. 179–186.
2. Панфилова, Н. В. Золотное шитье арзамасских монастырей и традиционный русский костюм Нижегородской губернии конца XVIII–XIX вв.: традиции и современность / Н. В. Панфилова, М. В. Бойкачев // Народное искусство: русская традиционная культура и православие: XVIII–XXI вв. — Москва, 2013.
 3. Во всех ты душенька нарядах хороша: традиционный праздничный костюм XVIII–XX веков / авт. вст. ст. Н. И. Ковалева, Н. О. Крестовская, М. А. Сорокина. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2015.
 4. Калинина, Л. В. Головные уборы села Чернуха Арзамасского района Нижегородской области / Л. В. Калинина // Проблемы изучения и реставрации головных уборов традиционных костюмов народов России: мат-лы науч.-практ. конф. — Архангельск, 2017. — С. 53–60.
 5. Ковалева, Н. И. Народный костюм / Н. И. Ковалева, Н. О. Крестовская, М. А. Сорокина // Народное искусство Нижегородского края. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2017. — С. 122–136.
 6. Сорокина, М. А. Нижегородская вышивка / М. А. Сорокина // Народное искусство Нижегородского края. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2017. — С. 137–145.
 7. Глебушкин, С. А. Традиционный русский костюм XIX — XX веков из коллекции Сергея Глебушкина. — Москва: Северный паломник, 2008. — 736 с.

УДК 7.05:687.01:658.512.23:502.1

Сорокотягина Е. Н., Зырина М. А.

Sorokotyagina E., Zyrina M.

**ПОВТОРНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ И СТИЛЬ «ПОП-АРТ»
В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ И В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА**
**REUSE AND «POP-ART» STYLE IN ENVIRONMENTAL DESIGN
AND FASHION DESIGN**

***Аннотация:** Рассматриваются вопросы использования переработанных материалов в дизайне костюма и в средовом дизайне. Художественный язык поп-арта помогает решать проблемы повторного использования.*

***Ключевые слова:** дизайн, повторное использование, анализ тенденций, образы поп-арта*

***Abstract:** The issues of using recycled materials in costume design and environmental design are considered. The artistic language of pop art helps to solve the problems of reuseage.*

***Keywords:** design, reuse, trend analysis, pop art images*

Проблема переработки отходов и использования вторсырья не оставляет никого равнодушным. Дизайнеры с помощью художественного языка привлекают внимание к проблемам пластикового мусора и переработке пластмасс. Выставки в Милане, Сиднее, Нью-Йорке, Москве [1] и других городах мира способствуют не только осознанию грандиозности проблемы, но и пытаются стимулировать деятельность творческих людей на решение этой проблемы. Защитить и сохранить природу можно с помощью художественного языка, наиболее приспособленным для этого будет язык поп-арта.

Возникновение и развитие поп-арта связано с широким применением новых для того времени материалов и в первую очередь пластика и бумом их потребления. Художественную ценность поп-арт отыскивает в любом предмете, даже в уличном мусоре, в мире повседневных вещей, которым приписывается художественно-эстетический статус. Теоретики поп-арта утверждают, что в определенном контексте каждый предмет теряет свое первоначальное значение и становится произведением искусства [2]. Поэтому задача художника не создание художественного предмета, а придание обыденному предмету художественных качеств путем организации определенного контекста его восприятия. Эстетизация мира вещей — основная концепция поп-арта. Добиться броскости,

наглядности, доходчивости, используя поэтику этикетки и рекламы, создавая композиции из бытовых предметов с муляжами и скульптурой — художественные приемы поп-арта. Поэтому считаем, что язык поп-арта наилучшим образом подходит для помощи в решении проблем переработки пластиковых отходов.

Дизайн тесно связан с художественным творчеством и постоянно испытывает сильное влияние различных художественных течений. Самое сильное влияние на дизайн XX века оказал поп-арт. Поп-арт как стиль возник в 50–60-е годы XX века в Америке как оппозиция абстрактному искусству. Часто исследователи связывают поп-арт с именем Энди Уорхола [3], который начинал свою деятельность с торговой рекламы, сотрудничал с модными журналами, придумал главный прием поп-арта: умножение одного образа или предмета, причем заимствованного. Эти работы имели успех у публики, поэтому изобретенный Уорхолом прием был использован дизайнерами и изготовителями, появились обои из денежных купюр, мебель повторяющая изгибы женского тела, майки и футболки с модными персонажами.

Многие исследователи отмечают влияние этого стиля на развитие дизайна и на художественный стиль XX века [3]. Проследить взаимосвязь дизайна среды и дизайна костюма со стилем поп-арт в работах современных дизайнеров и возможность использовать художественный язык поп-арта в изделиях из переработанного пластика цель представленного в статье исследования.

Зарождение стиля совпало с эрой появления новых материалов, глянцевого журналов, расцветом средств массовой информации, телевидением, телерекламой и массовым потреблением. Образы поп-арта — популярные персонажи мировых событий, звезды киноиндустрии, герои комиксов, мультфильмов, телешоу. Неоновые вывески, небоскребы, покорение космоса, научная фантастика, изделия из пластика — на пике популярности, а значит, часто встречаются в произведениях поп-арта. Сменился контекст, масштабы изображений, цвет, способы изображения. Атрибутами нового стиля стали даже производственные дефекты печати — неравномерность окрашивания, типографское зерно, ошибки цветной печати. Поп-арт — техника в стиле коллажа, фотопечать, цветовые и фактурные контрасты, чередование разных текстур, яркие цвета, надписи в форме девиза или слогана, картины напоминающие плакаты или рекламу. На первый план выходит техника отображения, смысл уходит на второй план. Внешнее оформление и внутреннее содержание меняются местами. Смятые авто, выцветшие фото, обрывки

газет и рекламы, чучело под колпаком, крашенный белой краской старый ботинок, электромоторы, старые шины, газовые плиты, старое производственное оборудование — все это художественные экспонаты поп-арта. В России в 1919 году художники и поэты Владимир Маяковский и Давид Бурлюк экспериментировали в разных жанрах и в их работах видны зачатки стиля поп-арт.

У художников поп-арта есть своя жанровая специфика. У Д. Чемберлена — авто, К. Ольденбург — коллаж, Дж. Дайна — бытовые интерьеры, Р. Раушенберг — проблемы предметной организации пространства (хаос, художественный беспорядок). Благодаря поискам художников, выделились такие направления поп-арта как: оп-арт-оптические эффекты, окр-арт — художественная организация предметной среды, эл-арт- кинетизм [4, 5].

Стиль поп-арт сочетает несочетаемое, балансирует на грани вульгарности и безвкусицы. Но в противоречивости поп-арта его преимущество. Способность удивлять, использование знакомых образов, яркие цвета и необычные формы придают проектам в стиле поп-арт энергию. Поп-арт подчеркивает привлекательность и скрывает недостатки, за внешней простотой и кичливостью просматривается философия постмодернизма. Ирония — неотъемлемая характеристика постмодернизма и поп-арта, использование готовых образов, делание не искусства искусством, использование символа без значения, проблемы искусственности, иллюзорности, игры присущи и постмодерну и поп-арту. Поп-арт дитя поп культуры, высмеивает попсу, но использует ее механизмы. Это искусство, которое не знает авторитетов и границ. Это искусство задает вопросы, но не дает ответы. Поэтому часто используется в оформлении выставочных пространств, где нужно возбудить общественный интерес и привлечь внимание к проблеме. Дизайнеры среды используют преимущества в дизайн проектах оформления жилых интерьеров и интерьеров общественных пространств.

В оформлении интерьеров в стиле поп-арт используют яркие обои с повторяющимися мотивами или постеры с портретами знаменитостей, керамогранит с изображением этикеток, афиш, портретами кинодив (Collage. Peronda, Испания).

Художники костюма используют поп-арт в своих коллекциях для молодежи, тиражируя популярные образы и используя вторсырье [6, 7]. Сегодня происходит переход от моно — стилистической культуры к поли стилистической. Говоря о стиле, имеют в виду что-то особенное и специфическое в способе формообразования, в композиции, в творчестве,

направлении, поведении, образе жизни и способе самовыражения, то есть особую манеру творить, действовать, жить. Стиль появляется там, где есть выбор, поп-арт одно из таких направлений. Набирающее популярность движение «разумного потребления», предлагает использовать одежду повторно, придав ей новую форму. Представление о необходимости искать форму возникает, когда обнаруживается несколько стилей, тогда человек может отвлечься от содержания, тогда он может свободно выбирать форму, которая, по его мнению, выразит содержание наилучшим образом.

Повторное использование переработанных материалов возможно в городском благоустройстве. Заборы, столбы, парковая мебель, детские и спортивные площадки, шпалы для трамвайных путей, дорожные покрытия уже сегодня изготавливаются с использованием переработанного пластика. Большую популярность набирает Cracking art (крекинг арт) — художественное движение городских инсталляций, участники этого движения изготавливают гигантских животных в стиле поп-арт из цветного пластика годного для переработки, с целью привлечения внимания к проблеме пластикового мусора.

Природа должна быть защищена и сохранена, художественный язык может оказать содействие и поп-арт в первых рядах этого движения.

Примечания

1. Фантастик Пластик // Третьяковская галерея: [сайт]. — URL: www.tretyakovgallery.ru>exhibitions>fantastik-plastik (дата обращения: 13.05.2022).
2. 11 экологических дизайнеров предметов интерьера из вторсырья // Recycle: [Интернет-издание]. — URL: recyclemag.ru/article/11-aktualnyh-ekodizajnerov (дата обращения: 13.05.2022).
3. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. — Москва: Высш. шк., 2002. — 511 с.
4. Михалева, К. Ю. Система моды / К. Ю. Михалева. — Москва: РПЭ, 2010. — 142 с.
5. Софиева, Н. Дизайн интерьера: стили, тенденции, материалы / Н. Софиева. — Москва: Эксмо, 2012. — 665 с.
6. Деменкова, А. Б. Дизайн будущего. Вторичное использование сырья / А. Б. Деменкова, Е. Н. Сорочьягина // Концепции в современном дизайне: сборник мат-лов 2 Всерос. науч. онлайн-конф. с междунар. уч. Выпуск 2. — Москва: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2020. — С. 143–145.
7. Кулешова, А. А. Метод текстильных манипуляций в творчестве дизайнера костюма / А. А. Кулешова // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XXI Междунар. науч. конф. / под ред. Н. М. Калашниковой. — СПб.: СПбГУПТД, 2018. — С. 666–671.

УДК 391 (=222.8)

Старостина О. В.

Starostina O. V.

ПОВТОРНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МАТЕРИАЛОВ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ТАДЖИКОВ

REUSE OF MATERIALS IN TRADITIONAL TAJIK CULTURE

***Аннотация:** Статья посвящена особенностям использования в традиционной культуре таджиков бытовавших ранее материалов и предметов, а также связанными с этим явлениям верованиями и ограничениями.*

***Ключевые слова:** повторное использование, детская одежда, свадебные занавесы, кукла*

***Abstract:** The article is devoted to the special features of the use of previously existing materials and objects in the traditional Tajik culture, as well as beliefs and restrictions associated with this phenomenon.*

***Keywords:** reuse, children's clothing, wedding curtains, doll*

В традиционной культуре таджиков повторное использование разнообразных материалов, а также бытовавших и пришедших в полную или относительную негодность предметов было строго регламентировано культурой. С одной стороны, для таджикской традиции характерно экономное и рациональное отношение к материальным ресурсам, с другой существуют многочисленные ограничения на вторичное использование текстильных изделий, одежды, утвари. Эти ограничения связаны с представлениями о сакральной энергии, которой человек наделяет данные предметы. Она может быть, как положительной, так и отрицательной и принести пользу или вред другому владельцу. Российский этнографический музей обладает обширным корпусом памятников, касающихся материальной и духовной культуры таджиков, и позволяет проанализировать данное явление.

Повторное использование предметов и материалов, не связанное с магическими представлениями и ограничениями, допускалось лишь в некоторых случаях. Так, например, для шитья детской обуви зачастую использовали не новые кожи, а старую, вышедшую из употребления взрослую обувь, что имело исключительно практическое объяснение (РЭМ Колл. № 58–284). Детская нога росла достаточно быстро, и каждый год, или же полгода ребенку приходилось бы покупать новую пару

обуви, которая стоила также, как и обувь для взрослого человека, то есть около двух золотых рублей. В таджикских семьях с низкими доходами вторично перешитую обувь могли носить и взрослые. Если подошва и закрывающая стопу часть высоких поршней изнашивалась, то обувь демонтировалась и из целых фрагментов голенищ выкраивалась более низкие поршни (РЭМ Колл. № 58–121/1, 2; 8750–322/1, 2; 327/1, 2).

Бытовавшие и вышедшие из употребления, текстильные материалы и предметы одежды наиболее широко применялись в детской игровой практике. Для изготовления кукол, кукольной одежды, игрушечных постельных принадлежностей и предметов интерьера наряду с лоскутами ткани, оставшимися от раскроя одежды, использовали женские платки, фрагменты вышивок, платьев, штанов и ювелирных украшений. Повторное использование материалов в данном случае объясняется тем, что облик куклы повторял, иногда условно, локальные особенности традиционного таджикского костюма, его поло-возрастные и социальные характеристики (РЭМ Колл. № 5746–17; 8171–50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58; 8750–355; 8762–22 332; 10 849–9). Созданием «кукольного мира» занимались сами дети, при помощи матери или бабушки. И хотя на материалы, из которых делались куклы запретов не существовало, к самим игрушкам в традиционной культуре относились осмотрительно. Они, одни из немногих предметов в доме, имели свое определенное место и сопровождали женщину на протяжении всей жизни: после переезда в дом мужа новобрачная забирала свои куклы с собой и в дальнейшем передавала их старшей дочери [2, с. 46].

В среднеазиатской коллекции РЭМ представлены также две деревянные дощечки, которые использовались в мусульманских школах *мектеб* для обучения детей арабскому письму (РЭМ Колл. № 8761–12 683; 12 684). Эти дощечки первоначально являлись лопастями русских прялок и сохранили характерные зубцы в верхней части и фрагменты росписи. Общеизвестно, что после присоединения Средней Азии к Российской империи в конце XIX в. в городах и кишлаках Таджикистана стали появляться русские переселенцы и, в том числе из крестьянской среды. Вероятно, пришедшие в негодность части прялок были выброшены и подобраны местными жителями для повторного использования.

Гораздо большая часть предметов, для изготовления которых использовались бытовавшие материалы, в традиционной культуре таджиков была связана с переходными обрядами, а также с сакрально уязвимым статусом человека. Этим материалам придавалось особое значение и, согласно традиционным верованиям, они призваны были, магическим

образом, положительно повлиять на здоровье и благополучие человека. Поэтому к происхождению и истории бытования таких материалов предъявлялись особые требования, которые и будут рассмотрены нами ниже.

Новорожденный ребенок, вплоть до отпадения пуповины в представлениях таджиков был тесно связан с иным миром (миром мертвых). До совершения переходных обрядов, таких как «одевание первой рубашки», «ритуальное омовение», «имянаречение», «положение в колыбель», он не считался человеком и членом семейного коллектива и, следовательно, не имел сакральной защиты рода и семьи. Так же, как и покойный, которого заворачивают в саван, младенец не имел сшитой одежды, его обычно заворачивали в мягкую ткань, которой могли быть рубаха или платок матери, бабушки, отца или деда. Это делалось для придания ребенку долголетия [4, с. 82], а также, вероятно, для приобщения к родительскому роду через бытовавший текстиль, который сохранял положительную сакральную энергетику взрослого здорового родственника. Определенное значение в данном случае имели и объективные представления о гигиене новорожденных: мягкая, многократно постиранная ткань не вызывала травмированные нежной кожи младенца.

Первую рубашку (*куртаи чиллагай* — рубашечка сорокадневья [1, с. 136]) на ребенка надевали примерно на шестой-седьмой день. Ее изготавливали также, как и первые пеленки из хлопчатобумажной ткани, которая ранее использовалась в качестве одежды старших родственников или женщин у которых было много детей, что обеспечивало младенцу, согласно традиционным представлениям таджиков, долголетие и плодовитость. Если дети в семье умирали, то первую рубашечку шили из лоскутков ткани, которые были «выпрошены» в семи многодетных благополучных семьях, к ним добавляли кусочки материи, раздававшиеся на похоронах пожилого человека, а также лоскутки ткани, которую стелили под ноги новобрачным [4, с. 84]. Такими магическими манипуляциями пытались прекратить влияние злых сил на ребенка и привлечь сакральную защиту со стороны других членов соседской общины.

Детские пеленки и первые рубашки в таджикской культуре передаются от здоровых детей следующему поколению либо ликвидируются через определенные обряды (одевание на собаку или камень, жертвование водной стихии), поэтому они практически не встречаются в музейных собраниях. В отличие от первой детской одежды, верхние халатики мальчиков и девочек, изготовленные в лоскутной технике представлены в коллекции РЭМ (РЭМ Колл. № 11 345–4). Эти предметы одежды изготавливали из новых тканей в том случае, если ребенок родился и рос

здоровым. В случае же болезни или смерти детей халатики для следующих младенцев шили из лоскутков, собранных таким же образом, как и для первой рубашки [4, с. 84], дополняя их защитные свойства амулетами-оберегами, монетами и «счастливыми» бусинами, которые бытовали в составе других украшений и подтвердили свое положительное воздействие. Такие бусины включали в состав детских браслетов, прикрепляли к головным уборам.

В детском и взрослом костюме старших возрастных групп использование бытовавших материалов или предметов не фиксируется, за исключением широкого распространения монет в качестве основной детали или дополнительных элементов амулетов, шейно-нагрудных и накосных украшений. Согласно традиционным представлениям таджиков, монеты привлекали благополучие и богатство, а их звон отпугивал злых духов.

У горных таджиков, проживающих в Каратегине и Дарвазе, бытовал уникальный элемент женского свадебного костюма — лицевая занавеска, украшенная вышивкой, центральное поле которой представляет собой композицию, состоящую из древовидного побега с двумя фигурами птиц, изображающих петухов или павлинов. Она являлась неизменным свадебным атрибутом и служила защитой для невесты и новобрачной, находящейся в сакрально уязвимом положении. Эти предметы тщательно сохранялись после брачных торжеств и передавались от матери к дочери. Если лицевая занавеска ветшала, то сохранившиеся элементы вырезались, переносились на новую ткань и дополнялись вышивкой (РЭМ Колл. № 7567–22; 8761–22 294, 22 296; 22 302; 22 305). Таким образом, с одной стороны, невеста получала сакральную защиту своей матери, а с другой — сохраняла символическую связь с материнским родом.

Аналогичное семантическое воздействие на женщину приписывалось также лоскутному свадебному занавесу (РЭМ, Колл. № 7379–112; 13 411–44, 45, 46) — крупному интерьерному элементу, за которым находилась невеста и новобрачная во время свадебных ритуалов. Такие занавесы бытовали и продолжают бытовать в горных районах Таджикистана. Их изготавливали женщины из семьи невесты из лоскутков, среди которых были как новые, оставшиеся от кроя одежды, так и фрагменты из свадебных занавесов матери, бабушки, прабабушки. В него также включали фрагменты материи от праздничных скатертей-*дастарханов*, ткани из-под ног новобрачных, живущих счастливо [3, с. 211]. После окончания ритуалов свадебного цикла занавес вешали на стену комнаты молодоженов. Считалось, что изготовленный подобным образом пред-

мет, сохраняют благополучие предыдущих поколений и обеспечивает долголетие, здоровье и богатство новой семье.

Таким образом, в традиционной культуре таджиков повторное использование материалов, преимущественно тканей, было связано с детским периодом жизни человека. Как отмечалось выше, изначально тот или иной предмет или его фрагмент должны были использоваться людьми, обладающими, с общепринятой точки зрения, положительной сакральной силой, здоровьем и долголетием. Только в этом случае его могли включить в некоторые элементы одежды.

Примечания

1. Люшкевич, Ф. Д. Одежда таджикского населения Бухарского оазиса в первой половине XX в.: материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана / Ф. Д. Люшкевич // Сб. МАЭ. Вып. XXXIV. — Ленинград, 1978. — С. 123–140.
2. Пещерева, Е. М. Игрушки и детские игры у таджиков и узбеков / Е. М. Пещерева // Сб. МАЭ. Т. XVII. — Москва; Ленинград, 1957. — С. 22–94.
3. Таджики Каратегина и Дарваза / ред. Н. А. Кисляков, А. К. Писарчик. — Душанбе, 1979. — Вып 2. — 313 с.
4. Широкова, З. А. Детская одежда таджиков и связанные с ней обряды / З. А. Широкова // СЭ. — 2002. — №4. — С. 82–87.

УДК 391:069.44 (=511.132)

Ткаченко И. Д.

Tkachenko I.

**«ВТОРАЯ ЖИЗНЬ»
(НА ПРИМЕРЕ ВЕРХНЕЙ ОДЕЖДЫ КОМИ-ЗЫРЯН)»**

**THE «SECOND LIFE»
(AS EXEMPLIFIED IN THE OUTERWEAR OF KOMI ZYRYANS)**

Аннотация. В сообщении на примере верхней одежды коми-зырян рассматривается практика вторичного использования украшенных меховой мозаикой элементов старой износившейся одежды.

Ключевые слова. Коми-зыряне, верхняя одежда, меховая мозаика

Abstract. The report discusses the secondary usage of elements of old and worn outer garments decorated with fur mosaics as exemplified in outerwear of Komi Zyryans.

Keywords. Komi Zyryans, outer garment, fur mosaic

В современном обществе, особенно в индустриальной культуре мегаполисов, всё громче звучит тема экологии, ответственного и бережного отношения к природе. Повторное использование различных «бросовых» материалов становится модным хобби. Интернет пестрит видеороликами с многочисленными мастер-классами, от изготовления корзинок из пластиковых бутылок до мебели из использованных деревянных паллет. Всё большую популярность обретают интерьеры в стиле «шебби-шик» и одежда в стиле «бохо» с обрезками кружев, дорогих тканей, срезанных с бабушкиных платьев, а также «печворк» или попросту лоскутная техника пошива текстильных изделий.

Однако в традиционной культуре разумная экономия присутствовала всегда. В музейных фондах Российского этнографического музея (РЭМ) хранится большое количество экспонатов, для которых в графе «сохранность» мы пишем *бытовая реставрация*: трещины на деревянных предметах, зафиксированные проволокой, протетой через специально для этого просверленные отверстия; следы непонятных проковок на железных изделиях; подвязанные веревочкой кожаные ремни; заплатки, перелицовка одежды и многое другое. Такие вещи, порой, гораздо интереснее и уютнее новых, в них ощущается жизнь и тепло рук человека, который их ремонтировал. Настоящее сообщение — об одном из таких экспонатов.

Пась (шуба) — распашная верхняя одежда коми-зырян (РЭМ 1067–9), сшита из шкуры оленя мехом внутрь, крыта «чёртовой кожей» (молескином) — плотной, очень прочной хлопчатобумажной тканью усиленного сатинового переплетения тёмно-коричневого цвета. Крой свободный с трапециевидным станом, спинка и полы из прямоугольных деталей, в боковые швы вшиты клинья, расширяющие стан. Ворот округлый, без воротника. Рукава длинные прямые, вшиты в выкройную пройму.

Термин *пась* является общим для верхней мужской и женской одежды коми и удмуртов — распашной, нагольной или крытой тканью [1, с. 249, 267].

Рассматриваемый экспонат был приобретён для Этнографического отдела Русского музея императора Александра III (ныне РЭМ) С. И. Сергелем во время экспедиции 1906 года в Вологодской губернии, Усть-Сысольском уезде, Помоздинской волости, с. Помоздино.

Необходимо сказать несколько слов о Сергее Ивановиче Сергеле (1883–1955). В эту экспедицию он отправился, будучи студентом Санкт-Петербургского университета, который очень ответственно отнёсся к поставленной задаче и, несмотря на сравнительно юный возраст, блестяще с ней справился. За четыре месяца пребывания на территории коми С. И. Сергель собрал внушительную коллекцию из почти 500 хорошо аннотированных этнографических памятников и более 200 фотографий. Через 10 месяцев после своего возвращения от коми молодой исследователь отправился в новую длительную экспедицию к саамам на север Скандинавии [2, с. 12–18]. Коллекции С. И. Сергеля заложили основу собранию РЭМ по народам коми и саамам, при этом едва ли не каждый экспонат этих коллекций можно считать уникальным.

Рассматриваемая шуба *пась* на первый взгляд кажется ничем не примечательным типичным образцом верхней одежды коми-зырян, одним из многих в собрании музея. Вместе с тем, при внимательном рассмотрении этого экспоната можно даже засомневаться, что тёмно-коричневый молескин является лицевой стороной одежды, однако при более детальном рассмотрении это сомнение пропадает.

Подкладка, точнее внутренний, мехом внутрь, слой одежды по полам и подолу украшен полосами меховой мозаики с довольно мелким узором, выполненным вручную. Полотнища, из которых выкроен внутренний слой (одежды) имеют прямоугольную форму, мех на них потёрт, мездра загрязнена. Полосы орнамента «уходят» в швы, которыми пришиты боковые клинья. Кроме того, подол одежды подрублен полосой грубой холщёвой ткани, подвёрнутой к меху — один из самых типичных спо-

собов обработки низа изделия. Таким образом, не остаётся сомнений, что меховая сторона является изнаночной, своеобразной подкладкой, а полотнища с меховой мозаикой использованы повторно.

Вероятнее всего, сначала это была верхняя одежда, сшитая мехом наружу, полы и подол которой были украшены полосами меховой мозаики. Когда одежда изнасилась, наиболее крепкие части расположили мехом внутрь для тепла, из других кусочков меха выкроили клинья для сохранения силуэта одежды и сверху покрыли покупной тканью.

Полосы меховой мозаики, украшающие полы и подол одежды представляют широко распространённые орнаментальные мотивы, общие у народов коми с другими североуральскими этносами — ненцами и обскими уграми [3, с. 125–126]. Эти геометрические узоры встречаются как на мягких материалах — в меховой мозаике и вышивке, так и на берестяных изделиях обских угров и близких им народов [см., например: 4, с. 134, рис. 80, 1, 4; с. 149, рис. 94, 6, 7]. На подоле рассматриваемой одежды располагается вариант мотива «ветки берёзы», на полах — «полчеловека». Вшитые полосы мозаики украшены кантами из красного сукна.

Таким образом, в настоящем сообщении рассмотрен всего один пример бережного отношения человека к результатам своего труда, а их можно привести предостаточно. Отрадно, что современный человек снова возвращается к подобной практике.

Примечания

1. Белицер, В. Н. Очерки по этнографии народов коми XIX — начало XX в. / В. Н. Белицер // Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. XLV. — Москва: Изд-во АН СССР, 1958. — 394 с.
2. Сергей Иванович Сергель: этнограф и путешественник / авт.-сост. Н. И. Ивановская, А. А. Чувьуров. — Санкт-Петербург: Славия, 2011. — 180 с.
3. Грибова, Л. С. Декоративно-прикладное искусство народов коми / Л. С. Грибова. — Москва: Наука, 1980. — 240 с.
4. Иванов, С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX в.) / С. В. Иванов. — Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1963. — 506 с. — (Народы Севера и Дальнего Востока).

УДК 685.122.2:069.44 (=161.1) «17» Korf

Шатилова Л. И.

Shatilova L.

**К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ПОПОНЫ С ГЕРБОМ
БАРОНА КОРФА ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА****THE CAPARISON WITH THE KORFF'S COAT OF
ARMS FROM THE HERMITAGE COLLECTION**

Аннотация: История уникальной траурной попоны с гербами, монограммами и орденами барона Николая Ивановича фон Корфа. Перенос элементов старинной вышивки на новую ткань.

Ключевые слова: Герб, орден, старинная вышивка, барон фон Корф

Abstract: The history of the unique mourning caparison with Baron von Korff's coats of arms, monograms, and medals. Transfer of elements of old embroidery to a new fabric.

Keywords: Coat of arms, medal, old embroidery, Korff

Судьба вещей XVIII–XIX века, выполненных из дорогих тканей и украшенных богатой вышивкой, часто оказывалась непростой. Не исключением были предметы, изготовленные для убранства лошадей. Драгоценные металлы, которые использовали для украшения конского убранства, вышивки попон и чепраков, нередко были причиной утраты памятников. Серебряные и золотые детали, снятые со старинных уборов, отправляли на Монетный двор для переплавки. Даже экспонаты, помещенные на хранение в музей, продолжали использовать для особо важных церемоний. Их неоднократно ремонтировали и «возобновляли», то есть переделывали, используя детали старых изделий, о чем свидетельствуют отметки в старинных «Описных книгах». Подобная запись о переносе старинной вышивки с обветшавшего чепрака на новый находится в «Книге на записку в приход и расход Богатых седельных уборов с 1853 по 1867 годы, находящихся в Музеем Конюшенном»: «...по борту нашиты серебром старым чищеным, а по краям обшиты новою бахромою серебряного с канителью...» [1, Л. 1].

Историю о повторном использовании вышивки для создания нового уникального изделия мы рассмотрим на основе одного экспоната из собрания Эрмитажа.

Попона для выводной лошади (лошадь без всадника, участвующая в какой-либо церемонии) красного бархата, украшенная рельефной вы-

шивкой. В центре композиции находится, обрамлённый военной арматурой из флагов, пушек и литавр герб баронов фон Корф: «В червленом щите золотая лилия. Щит увенчан Баронскою короною и Баронским коронованным шлемом. Нашлемник: золотая лилия, сопровождаемая тремя, о шести лучах, такими же звездами и поддерживаемая двумя натурального цвета сиренами с лазоревыми хвостами. Намет червленый с золотом. Девиз: «Fide sed cui vide» золотыми буквами на червленой ленте» [2, С. 25]. В углах попоны под дворянскими коронами вышиты монограммы из переплетенных начальных букв имени генерала от артиллерии, члена Государственного совета Николая Ивановича фон Корфа (1793–1869). Буквы N, I и K соответствуют латинскому написанию имени Николая Ивановича — Nikolaus Johann Baron von Korff.

Под гербом расположены подвешенные на орденских лентах кресты четырех высших орденов Российской империи, которыми был награжден Н. И. фон Корф. Сначала идет крест Императорского ордена Святой Анны 1-й степени, полученный Николаем Ивановичем за польскую кампанию в 1831 году. За ним следует знак ордена Белого орла, полученный фон Корфом за труды по Департаменту военных поселений в 1841 году. Следующий — это знак ордена Святого Александра Невского, который барон фон Корф получил в 1846 году. Наконец, четвёртый знак: в центре над знаком ордена Белого орла размещён вышитый золотом по голубому шёлку российский двуглавый орёл. Скорее всего, это часть знака самого старшего из российских орденов — ордена Святого апостола Андрея Первозванного. Николай Иванович стал кавалером этого ордена в 1869 году посмертно.

Попоны с вышитыми наградами могли использоваться при церемонии похорон владельца. В книге Бантыш-Каменского в главе «О кончине и погребении кавалера» говорится: «Позволяется в какой-нибудь церкви или в орденской делать гробницы, арматуры, украшения и прочее, и вешать гербы умерших и еще в живых находящиеся кавалеров кавалерские знаки, как то: крест и цепь могут на гробе, как в доме, так и на катафалке, быть положены; а при погребальной церемонии пред телом на бархатной подушке Герольдом ордена или Маршалом погребения быть несены» [3, с. 42]. Примеры подобных попон можно найти среди ритуальных вещей для похорон российских императоров и членов царской семьи, а так же других выдающихся деятелей Российской империи. В описании похорон фельдмаршала Кутузова мы встречаем указание на то, что три лошади из шестёрки, запряжённой в катафалк, были покрыты чёрными траурными попонами, а три другие — парад-

ными попонами с личными гербами покойного. Вероятнее всего, данная попона была выполнена в 1869 г. к похоронам Николая Ивановича фон Корфа. Об этом же может свидетельствовать менее проработанный, чем остальные, орден Св. апостола Андрея Первозванного, которым Николая Ивановича наградили посмертно.

Все элементы вышивки на попоне были выполнены отдельно и впоследствии закреплены на основу из шерстяного бархата и объемную подложку. Под большей частью деталей находятся несколько слоев войлока или шерстяного сукна, а под орденскими крестами из кожи. Подобная техника применялась для придания изображению большей рельефности. При создании произведения было использовано сразу несколько видов вышивки. В основном, это разнообразные техники золотого шитья с применением «пряденой» нити, бити, канители, а также серебряных блесток и бляшек. На орденских крестах кроме вышеупомянутого золотого шитья применены элементы аппликации из шелковой ткани, имитирующей цветную эмаль. Образы Святой Анны и Святого Александра Невского, а также тела и хвосты сирен на гербе вышиты разноцветными шелковыми нитями. Знамена, гербовый щит, орденские ленты и украшения литавр вышиты синелью.

Для создания композиции были скомбинированы элементы, изготовленные в разное время. На это указывают отличающиеся друг от друга, как по технике, так и по манере исполнения, части изделия. Для пошива попоны были взяты бархат и галуны, характерные для XIX века. Но, многие детали вышивки были исполнены гораздо раньше 1869 года. Об этом говорят ошибки, допущенные при изготовлении орденов [4, С. 93–97], и характерная для XVIII века кожаная основа под вышивкой. Не исключено, что для изготовления попоны были использованы хранившиеся в семье вещи Николая Андреевича фон Корфа (1710–1766) — генерал-аншефа, сенатора, генерал-полициймейстера Санкт-Петербурга. Возможно архаичные формы крестов орденов Св. Анны и Белого орла объясняются тем фактом, что Николай Андреевич был награжден такими же орденами в 1742 и 1758 гг., равно как и двумя другими, избранными на попоне в 1744 и в 1761 гг.

Подобная практика переделки траурных вещей из редких тканей и повторного использования золотого и серебряного шитья была нередка, причём, не только в дворянских семьях, но и при Дворе. Так, попоны для лошадей и другое траурное убранство, изготовленные к похоронам императора Николая I, использовались впоследствии для последующих траурных церемоний.

Примечания

1. РГИА. Ф. 477. Оп. 7. Д. 272. Л. 1.
2. Общий Гербовник дворянских родов Всероссийской Империи. Ч. 11. С. 25 // Gerbovnik.ru: [сайт]. — URL: <https://gerbovnik.ru/arms/1833.html> (дата обращения: 09.04.2022).
3. Бантыш-Каменский, Д. Н. Историческое собрание списков Кавалерам четырех Российских Императорских орденов: Св. апостола Андрея Первозванного, Св. Великомученицы Екатерины, Св. Благоверного Великого Князя Александра Невского и Св. Анны с самого учреждения их по 1797 г. (с приложением статутов). — Москва, 1814.
4. Более подробно об ошибках в изображении орденов см. Шатилова, Л. И. Атрибуция попоны из собрания Государственного Эрмитажа // СГЭ. — 2015. — [Вып. 73]. — С. 92–99.

ДЕКОРАТИВНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИНТЕРЬЕРА

УДК 747.023:747.012:643.3:331.101.1

Балашов М. Е., Исупова Е. В.
Balashov M. E., Isupova E. V.

ПРЕДМЕТНО – ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА КУХОННОЙ ЗОНЫ СОВРЕМЕННОГО ЖИЛИЩА: КОНЦЕПЦИЯ, ДЕКОР, МАТЕРИАЛЫ

SUBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT OF THE KITCHEN ZONE OF THE MODERN HOUSING: CONCEPT, DECOR, MATERIALS

Аннотация: в статье рассказывается о проблеме развития кухонь в контексте предметно-пространственной среды. На примерах известных архитекторов рассматриваются решения кухонных зон.

Ключевые слова: предметная среда, кухня, дизайн кухни, аксессуары, архитектура, материалы, современная кухня

Abstract: The article describes the problem of the development of kitchens in the context of the subject-spatial environment. Solutions for kitchen areas are considered, based on the examples of well-known architects.

Keywords: object environment, kitchen, kitchen design, accessories, architecture, materials, modern kitchen

В современном мире кухня стала эпицентром дома. Кроме привычных функций, таких как приготовление пищи, кухня приобрела социальную значимость: коммуникативная зона, репрезентативная зона, зона социального и общественного представления. По мнению Змановских Элины Викторовны, декоративное оформление интерьера в контексте различных концепций организации предполагает решение комплексных задач: планировочное решение эстетическая концепция, аксессуары (разработка базовых элементов и аксессуаров) предметно-художественной среды представляет проработку пространства полного помещения. Декоративное оформление интерьера объединяет в себе искусство и науку. Известно, что любое пространство требует научного подхода, определяет свои законы и правила, которые требуют четких соблюдения. К таким подходам можно отнести систему регулятивных

принципов, приёмов и способов, с помощью которых достигается целостность дизайна.

Встроенная мини-кухня может быть автономна в пространстве жилища и выступать как смысловой или технологический акцент в небольшом пространстве жилища. Но такая кухня может быть и визуально «растворена» в общей композиции жилого пространства, соответствует масштабу небольших кухонь, где зоне приготовления пищи выделяется меньшее пространство. Такие кухни созданы для современного жилого пространства, маленькой площади. Для них характерен минимализм и максимальное использование пространства [1, С. 103]. Известная шведская фирма ИКЕА выпустила мини кухню SUNNERSTA размерами всего 112*56*139 см. Это практичная мини- кухонная мебель дизайнера Хенрика Пройца. Создавая мини-кухню он призывает людей проще относиться к приготовлению пищи. Хенрик Пройц рассуждал, что обустроить эргономичную и удобную кухню можно даже на совсем небольшой площади. Кухня также может случить промежуточным вариантом, на время ремонта. Кухня выполнена из пластика и стали. Для хранения кухонных принадлежностей используются пластиковые крючки и контейнеры. Кухонная тележка может использоваться как дополнительная рабочая поверхность [2], [3, С. 98]. Дополняют интерьер кухни текстильные изделия. Они являются неотъемлемой частью дизайнерских элементов. Текстиль для кухни несет важную задачу и должен сочетать в себе ряд качеств: практичность, эстетичность, функциональность.

Пластичные решения Хай-тек находят применение в кухнях с акцентом на умный дом, а индустриальный стиль ориентирован на подачу к современным аксессуарам и материалам, так и формам антикварной тематики со знаниями прошлого. Обтекаемость форм, эстетика 1920–30-х гг. не перестает быть популярной [4]. Оригинальность мягких форм фасадов дает возможность дизайнерам воплотить в жизнь даже самую смелую идею и добиться уникального дизайна предметно-пространственной среды. Фасады на кухни с мягкими формами изготавливаются из мелкодисперсионной фракции, которая является одним из наиболее экологически чистых и долговечных материалов. Декоративное оформление и аксессуары таких фасадов могут быть любыми: шпон, ламинированная пленка искусственного полотна смешанного состава, окраска высококачественными эмалями [5, С. 156].

В ресторанах экологической и этнической специализации стала актуальна открытая кухня, где повара готовят еду в зале, на открытом огне. Их может отделять стеклянная стена или барная стойка. В некоторых

заведениях гости сидят за специальным столом, где повар готовит еду прямо перед посетителями. Тем не менее, зоны приготовления пищи и кухонного пространства откликаются на те или иные тенденции в архитектурно — дизайнерском интерьере. Крупные производители предлагают кухни в разных эстетических концепциях.

В концепции кухонь от крупной мультинациональной компании PORCELANOSA представлены кухни для дизайна, предъявляющего высокие требования, с технологичными многофункциональными деталями. Коллекция кухонь Residence от PORCELANOSA предназначена для проектов, предъявляющих высокие требования, с современными технологичными деталями. В этом проекте представлены столешницы, происходящие из дерева с экологически устойчивым лесопользованием, и металлическая фурнитура брендовых европейских марок.

Коллекцию Emotions от Gamadecor можно охарактеризовать прочными и строгими столешницами, фартук, мебель для хранения крупногабаритных приборов, полки из стекла или KRION, шкафы в полную высоту стены и бытовая техника, встроенная в основной кухонный остров. Кухни серии Emotions представляют собой проект самых современных кухонь с современным дизайном. Обновленная концепция, в которой сочетаются материалы на тканной основе, полимеры, моющийся текстиль. Последняя коллекция бренда GAMADECOR отличается авангардным дизайном: в этих кухнях предусмотрены разные рабочие уровни высоты, а цоколь уменьшен, чтобы приспособиться к новым потребностям, увеличить объем модулей и обеспечить тенденцию стиля минимализм.

В дизайн проекте итальянского дизайнера интерьеров Алесслио Бассан выполнена кухня от компании Key Cucine из искусственного камня Swanstone. Составной материал рода акриловых позволил дизайнеру Алесслио Бассан создать модель кухни с интересными конструктивными инновациями.

Предложенные компании соответствуют эстетическим потребностям и могут быть ранжированы по эстетическим концепциям архитектуры современной предметно-пространственной среды кухонь. Отличается разнообразием эстетического плюрализма, какой бы не была кухня, эстетическое воспроизведение остается прежним. Пластические решения Hi —Thek находят решение в кухнях с акцентом на технологические решения и умный дом, а индивидуальный стиль ориентирован на подачу как современный материал и аксессуар, так и форм антикварной тематики созданий прошлого.

Обтекаемость форм, функциональная эстетика и шик 1920–30-х гг., присущих стилю арт деко стали основным декоративным элемен-

том интерьера предметно-пространственной среды кухни [6, С. 534]. Четкая лонгиметрия (от лат. *longus* длинный, и греч. *metreo* меряю — геометрия.) фаянсовой плитки фартука перекликается с интерьерным решением гостиной и обеденной зон — напольной плиткой, переходящей из входной зоны в кухню, и рисунком «венгерской ёлочка», выбранной для деревянного, устанавливаемого на полу, покрытия гостиной. Горельеф дверец шкафа и витражная межкомнатная дверь продолжают тему кубизма в интерьере столовой комнаты. Подчеркивают изящество и аристократичный комфорт стиля арт деко в интерьере вельветовые фактуры диванных подушек и обивочное полотно мягкой мебели, изысканные и помпезные. Использование грациозных и обтекаемых форм глянцевых абажуров над обеденной зоной сочетает в себе стиль арт деко в интерьере и индустриальную эстетику лофт-жилища [7, С. 65].

Производство отделочных материалов постоянно модернизируется, отвечает на технологический вызов времени и эстетические новации, производители выпускают современные материалы, которые просты в использовании и в уходе за поверхностями, на которые они наносятся. В предметно — пространственной среде кухни все чаще используются материалы, которые не требуют сложного ухода [8, С. 103]. Например, жидкие обои, кварцвиниловый ламинат, термостойкое покрытие столешницы. Зона кухни, в сочетании с обеденной зоной, служит сегодня как функция частной жизни и бытовой деятельности, так и коммуникативной целью социализации современного человека. Репрезентативная кухня сегодня стала и частью общественного пространства в интерьерах клубов, ресторанов, фут-кортов.

Предложенные концепции соответствуют социальным потребностям и могут быть ранжированы по эстетической концепции современной архитектурной предметно-пространственной среды кухонь разнообразия эстетического плюрализма. Разнообразие отделочных материалов определяют во многом эстетику современного пространства кухонных зон. Синтетические, полимерные материалы, в том числе и на текстильной основе привносят в современный интерьер кухни разнообразие текстур и фактур, выявляя или нивелируя (сглаживая) те или иные соотношения объемов, плоскостей, различных функциональных зон. Разнообразие отделочных материалов с декоративными свойствами позволяет выстроить стилистическую концепцию кухонного пространства в единстве с общим формальным замыслом жилого или общественного пространства. Эти материалы своими художественными характеристиками позволяют выразить широкий диапазон стилей: от хай-тек до необарокко, от арт деко до индустриал стайл. [9].

Примечания

1. Соловьев Н. К. История современного интерьера /; Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. — М.: Сварог и К, 2004. — 399 с.
2. Интернет журнал ИКЕА [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Швеция: ИКЕА, 2022. — URL: <https://www.ikea.com/ru/> (дата обращения 10.02.2022).
3. Ахремко В. А. Дизайн малогабаритной квартиры. Правила увеличения пространства. — Эксмо, 2015. — 208 с.
4. Интернет журнал Art-division [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Москва, 2010. — URL: <http://www.art-division.ru/> (дата обращения 10.02.2022).
5. Барташевич А. А. История интерьера и мебели. — Инфа-М, 2021. — 231 с.
6. Соловьев Н. К. Всеобщая история интерьера / Соловьев Н. К., Майстровская М. Т., Турчин В. С., Дажина В. Д. — М.: Эксмо, 2013. — 784с.
7. Аронов В. Р. Концепции современного дизайна. 1990–2010. — Артпроект, 2011. — 224 с.
8. Певзнер Н. Английское в английском искусстве. — Азбука, 2004. — 320 с.
9. Балашов М. Е. Научная статья «Интерьер «винтаж» в зеркале кинематографа эпохи пост-модернизма» // Вестник СПГУТД. — №2. — 2016.

Балашов М. Е.

Balashov M.

ТЕКСТИЛЬ В АНГЛИЙСКОМ ИНТЕРЬЕРЕ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ РОЖДЕНИЯ СТИЛЯ.

TEXTILE IN ENGLISH INTERIOR OF THE XX CENTURY: TO THE PROBLEM OF THE BIRTH OF THE STYLE

Аннотация: статья освещает проблему формального единства текстиля и образа интерьерера «английского стиля». Текстиль в английской жилой среде рассматривается на разных этапах развития искусства интерьерера. Рождение «английского стиля» в интерьере и его текстильного убранства представлены как борьба эстетических взглядов и формальных тенденций.

Ключевые слова: английский стиль, предметно-пространственная среда, орнамент, плоскость, текстиль, декор, обои, мебельная ткань

Abstract: The article highlights the problem of the formal unity of textiles and the image of the interior in the «English style». Textiles in the English residential environment are considered at different stages of the development of interior art. The birth of the «English style» in the interior and its textile decoration is presented as a struggle between aesthetic views and formal trends.

Keywords: English style, object-spatial environment, ornament, plane, textiles, decor, wallpaper, furniture fabric

К началу XX века интерьерное искусство в Англии представляло собой причудливое смешение тенденций и явлений так или иначе ориентированных на осмысление культурных традиций: сохранение ценностей организации домашнего уклада, интерпретации исторических форм убранства жилого пространства и отдельных образцов новаторского взгляда на интерьерную среду в концепции «эстетизма» [1, С. 221–222]. В создании ткани, как феномена ДПИ, значительную роль играет проблема орнамента. Формы орнамента в интерьерном текстиле определили поиск национального духа в убранстве английского жилища: плоскость или объем, графичность или сочная живописность — эта альтернатива демонстрировала два пути в становлении образа национального интерьера для среднего класса. В этот период формируется тот сплав духовного, ментального, эстетического, определенно конкретного в материальную художественную форму, что может быть определено как особенность национальной школы в искусстве и отражение чувственной уникальности и ментального своеобразия в общем строе организации художественного целого, по мысли Н. Певзнера [2, С. 83]

Английский стиль интерьера должен был выразить определенную идеологическую составляющую образа жизни англичанина: культ приватности, естественное стремление к комфорту, непритязательная естественность, обозначение символов и образов культуры, уважение к национальной традиции и укладу жизни и при этом отсутствие одержимости показной роскошью, модными новинками и стремлением производить эффекты. Следование «английскому стилю» в интерьерной среде всегда ориентировано на человека, конкретную персону и её оригинальный «жизненный» почерк, что отмечено архитектором Г. Му-тезиусом в его труде «Английский дом» и находит отклик в работах, посвящённых культуре повседневности англичан, например, в работе Джерими Паксмана «Англия. Портрет народа» [3, С. 175–176].

В позднюю Викторианскую эпоху и в правление короля Эдуарда в Англии были еще актуальны идеи движения «Искусства и ремёсел», а также эстетизма, японизма и проч. Для отделки стен использовали как шелковые, так и шерстяные ткани. В производстве этих тканей еще была актуальна работа ранее организованных мастерских — занимающиеся тканым узором, набойкой, вышивкой: производства А. Сильвера, К. Холидей. Л. Дзя, М. Ньювил, В. Крейна. Тань по рисункам У. Морриса, так же была востребована в этот период, как отражающие принцип синтеза искусств в интерьерной среде [4, С. 87]. Новаторские предложения последователей эстетического направления в убранстве интерьера и его текстильной декорации возникали на общем фоне перегруженных вещами, грубовато исполненной как бутафория «под старину» буржуазных интерьеров, погруженных в «сумрак благодаря обилию темных обивочных тканей и драпировок», где одни стилевые формы «использовались в качестве формального языка других» [5, С. 34].

Парадоксально, что в Англии, даже при стремлении прогрессивных художников и архитекторов уловить национальный характер предметно-пространственной среды, «английский стиль» формировался непосредственно, в атмосфере полемики о современных формах в декоративных искусствах и ироничной критики всякой новизны со стороны джанго-традиционалистов [6, С. 40–41]. Новые явления в искусстве, такие как французский стиль Ар Нуво и «неороматизм» школы Глазго демонстрировали интерес либо к интернациональным художественным формам, либо к проработке образа «экзотической простоты» азиатских (Япония, Китай) конструктивных и декоративных решений.

Часто в интерьерах «новой» образности текстиль мог вообще отвергаться, или его эффект максимально нейтрализовался общей идеологией

декорацией модерна, а если ткани и присутствовали в интерьерной среде, то их локальные расцветки, отсутствие орнаментальной проработки указывали на подчинение ткани общему композиционному решению. В интерьере появились декоративные панно, связанные с архитектурной структурой пространства, роспись по трафарету, локально окрашенные поверхности и фактуры и текстуры естественных материалов. Хотя в творчестве Ч. Р. Макинтоша и М. Макдональд работы над раппортом ткани и вышивки свидетельствуют о высоком мастерстве художников, в созданной ими интерьерной среде ткани занимают периферийное место. Многочисленные конкурсы на создание интерьеров «Дома любителей искусств» демонстрировали практики освоения художниками новой эстетики, где рациональное проектное решение, комфорт, новые формы повседневной культуры преобладали над многообразием художественных свойств текстильной декорацией. Значительная часть этих «идеальных» проектов так и не была воплощена в жизнь в Англии, как излишне экзальтированное увлечение континентальной модой.

1920-е и 1930-е — значимый этап в формировании «английского стиля» в интерьере. И текстиль занимает важное место в этом процессе. Фактически интерьер этого времени отражает технологические изменения в обновляющейся текстильной промышленности страны. Этот период в искусстве связывают со стилем ар деко, эстетика и образные решения которого были представлены во французском павильоне на Всемирной Промышленной Выставке в Париже в 1925 г. Однако национальный дух английских художников и декораторов сопротивлялся «французской моде». Отметим, что павильон Англии с некоторой иронией был выдержан в неоготических формах. Но эта официальная, правительственная экспозиция в структуре выставочного пространства дополнялась секцией промышленного текстиля, где были представлены и интерьерные декоративные ткани. Их отличало большое разнообразие, хотя в рамках существующих традиций. Проектирование интерьера в это время переживало процесс демократизации. Адресатом проектов становились широкие слои нового среднего класса и даже верхних слоев низшего. Национальная английская установка на респектабельность и символы социального успеха оставалась при этом ведущей идеологией в проектах уже рамках новых декораторских задач. В этот период кристаллизуются формальные признаки «английского стиля» в интерьере, как его понимают сегодня.

В 1920-е гг. в английской промышленности разворачивается борьба за оригинальность национального образа интерьерных тканей (как в прочем и тканей другого назначения). С одной стороны, английский тек-

стиль противостоял в проработке орнаментов французским с явным преобладанием эстетики «эспри нуво» и ее адаптации в орнаментации тканей стиля ар деко, например, ткани по эскизам Р. Пру. [7, С. 366]. С другой стороны, британские ткани должны были противостоять модной продукции универмагов США, быстро реагирующих на актуальные образцы европейских производителей, а позже внедрявшие формы «интернационального» стиля (например, продукция компании текстиля Чейни Бразерс, которая искала выхода и на европейский рынок). Отдавая дань современным тенденциям в орнаментации текстиля и интерьера (художники объединения «Омега», фирма «У. Фокстон Лтд», архитектурная группа «Тектон» и др.), в основном текстильный компонент английской стилистики интерьера ориентируется на большую округлость линий, теплоту оттенков, мягкость фактур. Строгость модернистского мебельного убранства жилой среды компенсировали плавные формы декора английских интерьерных тканей [6, С. 91]. В 1930-е гг., более уравновешенные и сдержанные в эстетике интерьера (чего не скажешь о политике десятилетия) компромисс был обнаружен в применении «псевдомодернистского» орнамента на поверхности мягких шерстяных тканей преимущественно для ковровых покрытий в сочетании с изделиями народного традиционного исполнения и восточными коврами — «непреодолимой ценности» английской интерьерной среды. Современник отмечал то, что в Англии «люди с деньгами и вкусом предпочитают «линии вальса» старинного стиля линиям» джаза стиля современного» [8, С. 160]. В эти годы мебельная промышленность активно внедряет в производство современную версию диванов и кресел «кутанного стиля» (мебель компании «Таймс Фернишенг Лимитед»). В этих изделиях используют оригинальную ткань преимущественно светлых бледно-овсяных, серовато-желтых оттенков, чаще всего орнамент в обойных тканях нейтральный, неконтрастный по цвету или вовсе отсутствует, что соответствовало установке декораторов на «неброскую, без показной роскоши отделанных апартаментов». Рекламирование интерьеров, отражающих идею национального английского духа проводилось в это десятилетие и в практике общественных дискуссий в прессе под лозунгом «живая традиция и в публицистике, посвященной вопросам жилищного строительства и созданию собственно британской декорации интерьерной среды, зачастую представленной с английской иронией» («Дома, милые дома» очерк Осберта Ланкастера 1938).

Настоящее явление «английского стиля» в интерьере начинается с завершением Второй Мировой войны. Художественный взгляд на ин-

терьерную среду принадлежал американке — Ненси Трии-Ланкастер, тонко чувствующей искусство и успешно организующей деловые предприятия даме, имевшей связи с высшим обществом Британии. Интересно, что эта «отстранённая рефлексия» из иной, хоть и родственной культуры, позволила Ненси преодолеть шаблоны и фобии во взглядах на жилую и парковую среду английского дома и в то же время переосмыслить то лучшее, что впитала в себя английская традиция организации и декорирования жилого пространства. Ненси Трии-Ланкастер создала новую идеологию декорирования английского жилища, рассматриваемого как объект «загородного дома», впитавшего в себя жизненно сильное совмещение различных художественных традиций. Текстиль играл важную роль в декорировании интерьеров обновленного творчеством этой женщины английского интерьера. И если драпированная стена в этом стиле практически не применялась, то аранжировка оконных и дверных проемов, ковровые покрытия, мебельная обивка и дополнительные детали из ткани (скатерти, подушки, ткань каминные экраны и ширмы) составили разнообразный по формам, но целостный ансамбль [9, С. 192]. При традиционном для английского интерьера наполнении пространства аксессуарами, все пространство в целом воспринималось уравновешенным в своих элементах, проникнутым воздухом и теплым светом (отметим предпочтение декоратора желтому цвету, как доминанте цветовой композиции). Virtuозное владение искусством сочетать фактуру и текстуру тканей, техники её отделки от вышивки до аппликации, от росписи кистью до набойки создавало уникальную, подчас ироничную трактовку английской художественной традиции в интерьере. Этому способствовало многолетнее сотрудничество Ненси с приобретённой ей в послевоенные годы декораторской компании «Коулфакс и Фаулер». Ведущий декоратор фирмы Джон Фаулер обладал удивительным эстетическим чутьем в работе с тканью, владел знанием традиций, умело сочетал английские декоративные традиции с континентальными, в частности французскими. В декорах Дж. Фаулера оказались эффектно совмещены и орнаменты подчиненные плоскости, и объёмные раппорты, свойственные французскому текстилю эпохи барокко и рококо. Работа декораторской компании «Коулфакс и Фаулер» продолжается и сегодня, демонстрируя высокий уровень и эстетизм английского декорационного искусства и поддерживая авторитет «английского стиля» в интерьере [10].

Текстиль в интерьерах «английского стиля» стал визитной карточкой известных британских декорационных компаний, самой известной из которых является компания «Лоры Эшли». Ее основатель — Лора Эшли

развила идею визуализации «английских ценностей и образа жизни» в формах интерьерного искусства. При этом декоры фирмы адаптированы к современности и отвечают эстетическим запросам британцев и европейцев новых поколений. «Английский стиль» и текстильный декор нашли себе место и за пределами Англии. Традиции этого стиля развивает в своем творчестве американский декоратор Шарлотта Мосс. В ее интерьерах сочетаются исторические артефакты искусства и стилизация, образы китайщины, георгианского стиля и ансамбли кутаной мебели, и расписанные вручную шелковые обои в духе королевы Виктории. В интерьерах Шарлотты Мосс встретились и предметы из личной коллекции Ненси Трии-Ланкастер, резные китайские «неоготические» кресла XVIII в. с сиденьями-подушками из золотистой ткани — оммаж изысканному декоратору и декоративному стилю, прославляющему английскую художественную традицию [11].

Примечания

1. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. / Пер. с англ. Е. А. Кантор. — М.: Издательство «Сварог и К». 2006. — 248 с.
2. Pevsner N. Englishness of English art. / — New York: Praeger, 1956. — 218 p.
3. Джереми Паксман. Англия: портрет народа / пер. с англ. И. А. Егоров. — СПб: Амфора, 2009. — 378 с.
4. Аникст А. А., Некрасова Е. А., Ванслов В. В., Шестаков В. П., Макаров К. А., Верижникова Т. Ф., Лазарева Н. М., Кучерова Е. Н. Изобразительное искусство. Эстетика Морриса и современность / — М.: Изобразительное искусство. 1987. — 256 с.
5. Соловьев Н. К. История современного интерьера /; Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. — М.: Сварог и К, 2004. — 399 с.
6. Хиллер Б. Стиль XX века. — М.: слово/slovo, 2004–240 с.
7. Балашов М. Е. Художественное осмысление интерьерной среды транспортного средства: декор на пассажирском транспорте эпохи арт деко. / Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. /под ред. Д. О. Антипиной. — СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД». 2020. 554с.: ил.
8. Хиллер Б. Эскритт С. Арт Деко / перевод с англ. В. И. Самошкина. — М.: Искусство — XXI век. 2005. — 240 с.
9. Adam Lewis. The Great Lady Decorators: The Women Who Defined Interior Design, 1870–1955. / forew. by Bunny Williams; original room portraits by Jeremiah Goodman. — New York: Rizzoli, 2010. — 288 p.
10. Martin A. Wood. John Fowler: Prince of Decorators. / published by Frances Lincoln. 2007. — 288 p.
11. AD magazine, март 2015. Грегори Серио. Дом декоратора Шарлотты Мосс в Нью-Йорке.

Войтова Е. А., Габриэль Г. Н.

Voytova E., Gabriel G.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФЛОРАЛЬНЫХ МОТИВОВ В РУССКИХ ДЕКОРАТИВНЫХ ТКАНЯХ НАЧАЛА XX ВВ.

INTERPRETATION OF FLORAL MOTIFS IN RUSSIAN DECORATIVE FABRICS OF THE EARLY XX CENTURY

Аннотация: В эпоху модерна декоративные ткани зачастую становились художественной доминантой оформления интерьера. В данной статье впервые исследуются образцы русского интерьерного текстиля начала XX века, представленного в коллекции ГМИСПб.

Ключевые слова: декоративные ткани; ткани модерна; текстиль; художественные ткани

Abstract: In the Art Nouveau era, decorative fabrics often became the artistic dominant of interior decoration. This article is the first to examine samples of Russian interior textiles of the early XX century, presented in the collection of the Museum of the History of St. Petersburg.

Keywords: decorative fabrics; modern fabrics; textiles; artistic fabrics

Художественные ткани — одна из важнейших составляющих декоративного оформления интерьеров. В начале прошлого века, создавая модные жилые ансамбли, отечественные архитекторы с успехом применяли в своих проектах декоративные и функциональные возможности текстиля, подчеркивая звучание архитектурной массы, изменяя очертания и степень замкнутости пространства, сообщая убранству интерьеров динамику и экспрессию. Эстетизация и цветовое обогащение жилого пространства достигались затягиванием стен текстилем, обивкой мебели модной тканью, использованием штор, драпировок, текстильных панно.

Со второй половины XIX в. российское текстильное производство переживало свой расцвет. Отечественные ткани регулярно завоевывали призовые места на престижных выставках в Европе. Среди крупнейших производств числились ситценабивные фабрики Ивановского региона России, выпускавшие первоклассный текстиль, отличавшийся оригинальностью декоративного оформления. В Музее истории Петербурга представлено собрание русского художественного текстиля, в том числе более 1500 образцов тканей, выпускавшихся на ивановских ситценабивных фабриках в начале прошлого века. Коллекцию, привлекающую

внимание разнообразием декоративных и колористических решений, и поражающую современностью их звучания, собрал художник-колорист В. Ф. Цейц, работавший на ткацких фабриках г. Иваново-Вознесенска в начале XX века.

В конце XIX столетия узор художественных тканей зачастую представлял собой излюбленные модерном флоральные интерпретации, складывающиеся из крупных стилизованных изображений ирисов, лилий, маков, замысловатых гирлянд из трав и полевых цветов. Однако в начале XX столетия обстановка жилых интерьеров становится более сдержанной, стремится к геометрии форм и решений пространства, мебели. Развиваясь в унисон с искусством интерьеров, орнамент художественных тканей также претерпевал изменения, переходя от сложных растительных форм с причудливыми изгибами к сдержанным композициям позднего модерна. В этом контексте особенно интересны альбомы за июль 1909 и июль 1912 гг. из коллекции В. Ф. Цейца [1]. Помимо тканей с лаконичным геометрическим узором, здесь представлены образцы, художественное оформление которых свидетельствует о неисчерпаемом разнообразии флоральных интерпретаций в русских декоративных тканях начала XX века.

Среди многообразия растительных мотивов, в упомянутых альбомах представлены раппортные композиции, в основе которых крупные стилизованные цветы, расположенные на узких или широких вертикальных полосах, заполняющих фон или расположенных симметрично. Трактовка растительных форм еще напоминает рисунок раннего модерна, но, в то же время, линии цветка более сдержанны, они как бы успокаиваются жесткими вертикальными линиями фона, что свидетельствует о новых тенденциях в искусстве и переходе к зрелому модерну. Фон тканей зачастую залит локальным цветом, однако в коллекции представлено немало образцов, где фон проработан штрихом или точкой, придающей орнаменту фактуру и особую выразительность.

Здесь необходимо отметить работу ивановских художников, виртуозно владевших традиционными графическими приемами, при помощи которых они создавали смелые и оригинальные композиционные решения. На одном из таких образцов, темно-синий фон заполняет многократно повторяющийся горизонтальный зигзаг контрастного белого цвета. Линию зигзага образуют мелкие точки, постепенно увеличивающиеся в размере и переходящие в штрихи, напоминающие узор на морозном стекле. За счет перехода от точки к штриху, от верхнего угла зигзага к нижнему, увеличивается и толщина самой линии, добавляя рисунку

динамику. Поверх зигзагообразной линии в шахматном порядке расположены цветные пятна, передающие силуэты крупных единичных цветков, заполненных тем же цветом, что и фон. Несколько белых точек в середине цветков, завершают и объединяют всю композицию.

С точки зрения, проработки фона, также интересен образец декоративной ткани с крупными схематично решенными изображениями листьев. Здесь дробные геометрические формы, из которых состоят листья, сглаживаются и стилизуются плавными растительными линиями контура. Орнамент и фон выполнены в черно-белой гамме, при этом черный фон практически полностью скрыт за мелким узором из белых точек, поверх которого располагаются листья. Динамику композиции придают сложная форма листьев и крупные точки, сгруппированные по вертикали и напоминающие капли дождя. Среди тканей, выполненных в монохромной гамме, весьма эффектно выглядит образец, где фон заполнен по вертикали линией с мелким зигзагом. Но особенно интересен здесь объёмный орнамент, составленный из крупных, плавно падающих листьев и шариков, имитирующих капли воды. Сквозь основной орнамент мягко просвечивает фон. Вся композиция выполнена в черно-белых тонах, объёмность рисунку придает филигранное окрашивание ткани, передающее тонкие переходы нюансов черного и белого цветов.

В коллекции есть и ткани, ориентированные на покупателей с Востока. Они выполнены в различных цветовых вариациях и обращают на себя внимание изяществом и виртуозной работой с цветом. На ярко-красном, холодно-сером или бежевом фоне контрастные вертикальные полосы имитируют тесьму с восточным узором. Поверх этих полос, в шахматном порядке, расположены светлые пятна, напоминающие облака из мелких полевых цветов, форма которых передана схематично. Их цвет «примиряет» и собирает композицию воедино. Тонкие штрихи, идущие от контура светлых пятен к фону, смягчают контрастные переходы цвета.

Следуя моде на «русский стиль», ивановские фабрики также предлагали ткани с орнаментом, собранным из мелких геометрических фигур, напоминающих традиционную русскую вышивку. Форма цветка как правило условна и передана почти схематично. Стоит отметить высокий уровень печати и виртуозное мастерство ивановских художников и мастеров-красильщиков: при первом взгляде на ткань, кажется, что узор действительно вышит.

Объём статьи не позволяет привести полное описание альбомов Цейса за июль 1909 и за июль 1912 гг. Характеризуя в целом представленные в них ткани, можно сказать, что традиционный для модерна, особенно

в вариациях Ар ново, художественный прием «удар бича», здесь почти не выявляется. Изменились средства художественной выразительности, трактовка формы цветка. Наравне с крупными, проработанными изображениями единичных цветов, гирлянд из цветов и трав, встречаются композиции, где флоральный мотив передан лишь силуэтом, или схематично, как в орнаментах, имитирующих русскую вышивку. Особенно эффектны композиции, построенные на сочетании мягких изгибов растительного орнамента и жестких геометрических линий, заполняющих фон. В отдельных случаях замысловатый орнамент создает впечатление мозаичных цветочных ковров, рождает ассоциации, связанные с природой и микромиром, напоминает растущие кораллы или морозный узор. Каждый элемент узора своеобразен и выразителен. Линии легко скользят от объема к плоскостности рисунка и наоборот. Внешне простые и лаконичные формы усложняются дополнительной фактурой фона, переходами от точки к штриху и обратно. Сложность композиции зачастую обусловлена наложением нескольких орнаментов с определенным ритмом чередования элементов, сочетанием флоральных мотивов с геометрическими формами.

С точки зрения колористического оформления, довольно эффектными представляются монохромные решения, подчеркивающие графичность узора. Однако нельзя не отметить, смелые эксперименты художников-колористов, предлагающих композиции родственно-контрастных оттенков и порой неожиданные яркие и контрастные сочетания синих, коричневых и красных тонов. В то же время коллекция еще содержит ткани в палитре, характерной для раннего модерна, с преобладанием приглушенных голубых, зеленых, пепельных и светло-коричневых оттенков. Некоторые образцы насчитывают более 20 колористических интерпретаций. В целом, ритмическая сложность орнамента, смелые колористические приемы, в сочетании с изяществом линий и контуров, составляют стройные и целостные композиции.

Представленные альбомы, позволяют судить о том, насколько оригинальным было художественное оформление русского декоративного текстиля в начале прошлого столетия. Впечатляет и обращает на себя внимание многообразие сюжетов и образов, богатство фактур, разнообразие узоров и колористических решений, способных удовлетворить традиционные запросы обывателей, восточных купцов и взыскательные вкусы столичной публики. Орнаменты тканей свободно переходят от извилистых, тягучих и плавных линий, экзотических и замысловатых восточных мотивов, к условному изображению цветка, где художе-

ственная выразительность рисунка достигается проработкой фона, колористическим решением и смелыми сочетаниями растительных образов и геометрического силуэта. Все это позволяет утверждать, что, несмотря на то, что стиль модерн уже перешел в свою заключительную стадию и в интерьерах ощущались перемены в сторону лаконичных форм и сдержанного декора, в 1909 г. и 1912 г., русские декоративные ткани с флоральными мотивами, по-прежнему, оставались востребованы, причем их художественное оформление выполнялось на самом высоком уровне и отвечало новейшим тенденциям в искусстве.

Примечания

1. Собрание Музея истории Петербурга: фонд тканей и знамен.
2. Бартев И. А. Русский интерьер XIX века / И. А. Бартев, В. Н. Батажкова. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984. — 228 с.
3. Бесчастнов Н. П. Художественный язык орнамента: [учебное пособие]: для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Дизайн» / Н. П. Бесчастнов. — Москва: Владос, 2010. — 335 с.
4. Васильев А. А. Русский интерьер в старинных фотографиях / А. А. Васильев. — Москва: SLOVO, 2010. — 440 с.
5. Демиденко Ю. Б. Интерьер в России / Ю. Б. Демиденко. — СПб: Аврора, 2000. — 255 с.
6. Русское декоративное искусство в 3-х томах/ред. А. И. Леонов. — М.: Академия художеств СССР, 1962–1965 гг. 1632 с.
7. Коллекция хлопчатобумажных тканей В. Ф. Цейца //Музей истории Петербурга. URL: <https://www.spbmuseum.ru/funds/426/> (дата обращения: 01.02.2022)
8. Краснова Р. Ю. Коллекция тканей Товарищества Куваевской мануфактуры экспонировавшихся на всемирной выставке в Париже (1900 г.)/ А. Р. Коржуева //Историческая и социально- образовательная мысль. Том 9. — 2017. — №6/2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kolleksiya-tkaney-tovarischestva-kuvaevskoy-manufaktury-eksponirovavshihsy-na-vsemirnoy-vystavke-v-parizhe-1900-g/viewer> (дата обращения: 04.02.2022)

УДК 72.04.012.8:747.012

Ковалева Т. В.

Kovaleva T. V.

ДЕКОРАТИВНЫЕ ФОРМЫ В УБРАНСТВЕ ИНТЕРЬЕРА КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ

DECORATIVE FORMS IN INTERIOR DECORATION AS STYLING ELEMENTS

Аннотация: Рассматриваются декоративные формы, которые в убранстве интерьера обладают свойствами стилеобразующих элементов: волюта, рокайль, ордер как декоративная система.

Ключевые слова: история интерьера, декоративная форма, стилеобразующий элемент

Abstract: Decorative forms, which in the interior decoration have the properties of style-forming elements: volute, rocaille and order are considered as a decorative system.

Keywords: interior history, decorative form, style-forming element

Стиль в культуре, в искусстве, в том числе в архитектуре, — явление сложное, его структурная организация многослойна: «стиль — манифестация культуры как целого, <...> высшая общность, объединяющая множество частных единств» [1, с. 192]. В стилеобразовании участвуют разные составляющие от социально-экономических условий развития общественных отношений того или иного исторического периода и уровня развития строительной техники до личных вкусовых предпочтений заказчика, тем не менее, в этом множестве и декоративные формы играют заметную роль.

В пространственных искусствах стиль воспринимается как способ организации формы, как визуализация художественного тождества, «еще Кант и Шиллер обратили внимание на форму как на квинтэссенцию творческого выражения человеческой деятельности» [2, с. 49]. В убранстве интерьера декоративные формы в качестве деталей композиции, доступных для восприятия в одного взгляда, привлекают внимание особенно, наравне с колористической гаммой они первыми проникают в сознание и запоминаются как художественные характеристики всего окружающего пространства. Поэтому некоторые декоративные формы в интерьере воспринимаются не только характерной особенностью художественной эпохи, стиля или направления, но наделяются функцией знака определенного явления в истории художественной культуры.

Цель статьи — рассмотреть в истории интерьера декоративные формы, которые обладают свойствами стилеобразующих элементов.

Первый общеевропейский художественный стиль, проявивший себя в Европе в XVII–XVIII веках с различными вариациями, — стиль барокко. Множество его характеристик в композиции интерьера включало криволинейные контуры планов и перекрытий, динамику пространства лестничных объемов, многокрасочную декоративность расписных иллюзионистических плафонов, элементы ордера, которые членят плоскость стен (полуколонны, пилястры) и задают торжественный ритм всему окружению, десюдепорты и падуги с горельефными фигурными композициями, — все это находило гармоничное применение в одном помещении. Мотив волюты — декоративной формы в виде спиралевидного завитка — применялся в интерьере барокко для оформления дверных и оконных проемов, в форме волюты для интерьеров барокко выполнялись кронштейны, модульоны, разного рода подставки. В схеме монументально-декоративного убранства архитектурного пространства барокко их попарно симметрично располагали относительно оси симметрии, тем самым волюты способствовали сохранению структурной ясности интерьера при наличии огромного количества разнообразных составляющих убранства. Такой прием применения декоративных форм можно увидеть в Галерее палаццо Памфили на Пьяцца Навона в Риме (арх. Ф. Барромини, декор. А. Камассеи и Дж. Джиминьяни, 1648–1649, жив. П. да Кортоне, 1650–1654), Большом зале Галереи палаццо Колонна в Риме (арх. А. дель Гранде и Дж. Фонтана, 1654–1667, декор Дж. П. Шор, Дж. Коли, Ф. Герарди, 1675–1678) [3, с. 230–241, 338–349], Купольном зале Охотничьего дворца в Ступиниджи под Туринном (арх. Ф. Юварра, 1729–1733) [4, с. 58–61] и др.

В истории архитектуры некоторые стили называют интерьерными, подчеркивая тем самым, что процесс образования этого архитектурного стиля в истории художественной культуры начинался с изменений в декорировании интерьера и проявил себя наиболее ярко во внутреннем пространстве архитектурного сооружения. Стиль рококо — один из них, его рождение связано с отдельными актами создания произведений искусства интерьера как художественной целостности, в процессе которого начали появляться новые декоративные формы, наиболее точно выражающие ценностно-смысловые изменения эпохи. В данном случае была разработана оригинальная декоративная форма орнаментального мотива «рокайль» с характеристикой прихотливого асимметричного завитка, напоминающего морскую раковину или стилизованный флореальный мотив. Его значение в интерьере стиля рококо трудно

переоценить, в его отсутствии невозможно атрибутировать интерьер как произведение стиля рококо: «Главный королевский архитектор Роберт де Котт создал новый изысканный стиль «рококо». Прямая линия почти исчезла из французской архитектуры. <...>. Всё стремилось изогнуться, приобрести волнообразные очертания. Если уже нельзя было избежать прямой линии, то её старались, по крайней мере, хорошенько спрятать под цепью всевозможных извивов, скульптурных украшений, причудливых овальных окон, наличников, завитков» [5, с. 182].

Рокайль как оригинальный визуальный код интерьера рококо сообщил свою форму прихотливым стукковым рельефам, покрывающим стены, падуги и потолок, рамам живописных полотен и десюдепортов, зеркал и каминных экранов, настенным консолям для произведений мелкой пластики или коллекции дальневосточного фарфора, арматуре осветительных приборов — люстрам, бра, канделябрам, подсвечникам и др. При использовании в декоре асимметричной формы рокайля интересно заметить применение деструктивного приема его расположения в интерьере — лепные завитки как бы перетекают через основной карниз, происходит визуальное стирание границ между стенами и потолком. В качестве примеров можно привести Зеркальный салон Мраморного Трианона (арх. Ж. Ардуэн-Мансар, декор Р. де Котт, 1688–1703 гг.) [6, с. 186–195], Салон принцессы в отеле Субиз (арх. П.-А. Деламер, 1704, интерьер Ж. Бофранн, декор Ш. Ж. Натуар, 1735) [7, с. 144–145], Кабинет Часов в Версале (арх. Ж.-А. Габриэль, Ж. Вербект, 1738) [6, с. 264–272], Концертный зал в Сан-Суси (арх. Г. В. фон Кнобельсдорф, 1740, 1745–1747) [8, с. 198–200] и др.

Невозможно представить классицистический интерьер без использования декоративных форм, связанных с античными ордерами. Изображения любых элементов ордерной системы обязательно обнаруживают себя в убранстве интерьера классицизма, неоклассицизма и всех последующих волн интереса к античному искусству. Вестибюль и Приемная в Сайон-Хауз в Миддлсексе (арх. Р. Адам, 1761–1764) [9, р. 64–83] — смелая интерпретация античного наследия через декоративные акценты — творческое переложение фризов, карнизов, профильных тыч, использование в декоре интерьера конца XVIII века подлинных колонн периода Римской империи и др. Белоколонные залы Таврического дворца (арх. И. Е. Старов, 1783–1789) и Михайловского дворца (арх. К. И. Росси, 1819–1825) [10, с. 457–458] в Санкт-Петербурге — усиленное значение ордеров в интерьере, иерархичность и безусловная симметрия расположения строго каноничных форм.

Следует заметить, что декоративные элементы ордерной системы, как и рокайль, и волюта встречаются могут присутствовать в декорационных схемах убранства интерьеров многих художественных эпох, стилей и направлений от древности до наших дней. Так, рокайль как декоративная форма мог органично присутствовать в архитектуре стиля барокко, например, в произведениях великого Ф. Б. Растрелли, отражая личный художественный вкус архитектора или желание его венценосной заказчицы следовать версальской моде. Волюты как орнаментальные или архитектурные детали могут встретиться в интерьере рококо и классицизма, даже модерна или ар деко. Но интерьера стиля барокко без волюты, или интерьера стиля рококо в отсутствии рокайля, или интерьера классицизма без ордерных декоративных элементов представить невозможно, таких интерьеров не существует.

Итак, «стиль всегда предметно конкретен» [2, с. 51], декоративные формы конкретного стиля выступают в качестве одного из множества воплощенных в материальную оболочку его функциональных элементов. В истории интерьера можно выявить некоторые декоративные формы, которые, являясь обязательной составляющей декорационной схемы убранства определенного стиля, его визуализированным знаком и графической константой, приобрели свойства стилеобразующих элементов в убранстве интерьера так называемых больших стилей: волюта — барокко, рокайль — рококо, ордер как декоративная система — классицизм.

Примечания

1. Боров Ю. Б. Эстетика. — 3-е изд. — М.: Политиздат, 1981. — 399 с.
2. Устюгова Е. Н. Стиль как явление культуры. — СПб.: СПбГУ, 1994. — 96 с.
3. Крести К., Рендина К. Дворцы Рима. — М.: Слово/Slovo, 2003. — 398 с.
4. Юнг В. Архитектура итальянских городов от эпохи раннего барокко до неоклассицизма // Барокко. Архитектура, скульптура, живопись. — Konemann, 2000. — С. 12–75.
5. Никольский В. История русского искусства. Т. I. — СПб.: Издание т-ва И. Д. Сытина, 1915. — 252 с.
6. Монкло Ж.-М. Перуз де. Версаль. М.: Слово/Slovo, 2001. — 504 с.
7. Борнгессер Б. Архитектура барокко во Франции // Барокко. Архитектура, скульптура, живопись. — Konemann, 2000. — С. 122–151.
8. Клуверт Э. Архитектура барокко в Германии, Швейцарии, Австрии и Восточной Европе // Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись /Под ред. В. Томана. — Konemann, 2000. — С. 184–273.
9. Harris E. The genius of Robert Adam. His Interiors. — New Haven and London: Yale University Press, 2001. — 378 p.
10. Соловьев Н. К. Всеобщая история интерьера / Соловьев Н. К., Майстровская М. Т., Турчин В. С., Дажина В. Д. — М.: Эксмо, 2013. — 784с.

УДК 745.521:677.074:246 (470.2) «16/18»

Королькова Л. В.

Korolkova L.

ИНТЕРЬЕРНЫЙ И ЛИТУРГИЧЕСКИЙ ТЕКСТИЛЬ В ХРАМАХ ЮГО-ВОСТОЧНОГО ПРИЛАДОЖЬЯ (XVII–XIX ВВ.)

INTERIOR AND LITURGICAL TEXTILES IN IN THE TEMPLES OF THE SOUTH-EAST LADOGA REGION (17-19TH CENTURIES)

Аннотация: В публикации рассматриваются разные типы изделий из текстиля, которые использовались в литургических практиках и интерьерах храмов юго-восточного Приладожья в период с XVII по XIX вв. Материал подготовлен на основе архивных документов и опубликованных источников.

Ключевые слова: исторические ткани, изделия из текстиля, православие, храм, интерьер

Abstract: This publication examines different types of textile items used in liturgical practices and interiors of churches in the South-east Ladoga region during the period from 17th to the 19th centuries. The material has been prepared based on archival documents and published sources.

Keywords: Historical fabrics, textile products, Orthodoxy, temple, interior

Убранство православных храмов Северо-Запада России XVII–XIX вв. — одна из широко распространенных исследовательских тем, которая до настоящего времени не теряет своей актуальности. Это обусловлено как наличием большого количества архивных источников, которые до настоящего времени не введены в научный оборот, так и необходимостью получения дополнительных сведений для разработки интерьеров храмов строящихся в настоящее время. В большинстве научных публикаций при рассмотрении вопросов связанных с изучением внутреннего пространства храмов первостепенное внимание уделяется особенностям планировки, архитектурным деталям, типам иконостасов, иконам и прочему недвижимому убранству. А такая, весьма продуктивная в историческом смысле тема как история бытования «храмовых одежд», относящихся к периоду «нового времени» практически ни разу не была предметом специального изучения исследователей.

Данная публикация ставит своей целью, показать перспективность заявленной темы и заполнить некоторые лакуны в изучении храмовых облачений и литургических предметов из текстиля одного из регионов

Северо-Запада России — юго-восточного Приладожья. Источниками для написания работы послужили архивные материалы — описи храмов Новолодожского у. Санкт-Петербургской губ., в которых содержится информация о видах тканей, из которых изготавливались интерьерные и литургические предметы и о комплексе «храмовых одежд» накопленных и использовавшихся в церквях региона до новейшего времени. Сведения о раннем периоде бытования тканей в рассматриваемом регионе были получены из опубликованных писцовых книг Обонежской пятины и таможенных книг Тихвинского посада, поскольку поступление тканей в рассматриваемый регион практически полностью зависело от тихвинской торговли, которая на протяжении XVI–XVII вв. формировала местный рынок [4, с. 252, 255, 256].

Известно, что набор интерьерных и литургических облачений формировался постепенно [3, URL; 5, с. 7; с. 181–186, 445–448]. В русских храмовых и соборных описях XVII в., упоминаются разные по литургической функции предметы из тканей: антимисы, большие и малые воздúхи, покровцы, пелены на Евангелие, ширинки и полотенца [3, URL; 7, с. 186]. К концу XIX века набор храмового текстиля увеличился. В рассматриваемом регионе он включал следующие предметы: антимисы, хоругви, плащаницы, покровы на плащаницы, завесы для царских врат, пелены под иконы, облачения на престол, жертвенник и аналой, сень над престолом, воздúхи и пелены для покрытия святых даров, пелены для икон, покровы на раки. Также в комплект храмового текстиля входили покровы на усопших, большие платы, полотенца для алтаря и для крестин; ковры и дорожки, круглые коврики, облачения на выносные столики (столики употреблялись для освещения хлебов и при водосвятии), платы для вытирания губ и пр. [9, л. 1–145].

Количество этих вещей зависело от дохода и статуса церкви. Так, к примеру, в Успенском монастыре (Старая Ладога) в описи имущества начала XX в. числились одежды на престол, жертвенник и аналой 73 предмета, 116 пелен и 50 воздúхов [10, л. 53]. Среди них были изделия из текстиля XVIII в.: облачение на жертвенник с подкладкой из льняной набойчатой ткани, 3 воздуха с шитыми и накладными ликами, пелена малая из шёлковой ткани, пелена на аналой из красной узорчатой ткани и шёлковый плат с тканым геометрическим рисунком (шашки) выполненным золотной нитью [10, л. 48]. В бедных храмах, удаленных от уездного города облачения были из простых тканей. Так, в церкви Свт. Николая Чудотворца (с. Мемино) даже у главного алтаря, было полотняное облачение [9, л. 145].

Источники о торговле XVII в. дают представление о сортах тканей, которые могли использоваться при изготовлении «храмовых одежд». Это: полотно, холст, киндяк, крашенина, камка, кумач, сукно, атлас, бархат, шёлк [8, с. 158–161, 183, 215–219, 274, 288]. Именно эти ткани в то время составляли ассортимент рынка Приладожья. Более точные сведения о названиях тканей, можно подчерпнуть из церковных описей. В качестве примера, можно привести опись имущества церкви Никольского монастыря (Корнильева пустынь). В ней упоминаются следующие ткани: алтабас радужный, бархат гладкий и «рытый» чёрного цвета, полушёлковая ткань кутня «таусинная» (синевато-лиловый цвет), зелёного и лимонного цветов, камка гвоздинная (серый цвет), камка куфтерь (лучший сорт итальянской камки), мухоярь (муар) серого и чёрного цветов, сатин, полотно, крашенина [2, URL]. Список тканей при увеличении числа источников может быть значительно расширен. Об этом свидетельствуют опубликованные описи имущества храмов расположенных на территориях, прилегающих к юго-восточному Приладожью. Так в описи имущества Троицкого Устьшехонского монастыря (южное Белозерье) помимо названных выше сортов ткани упоминаются: дороги зелёного и осинового цвета, бумазея чёрная, зендень, миткаль [1, URL; 6, URL]. Характеристики вышеперечисленных тканей можно посмотреть в публикации В. К. Клейна [5, с. 1–67].

Изучение источников XIX — начала XX вв. позволило выявить ткани, из которых изготавливались «храмовые одежды» в XVIII–XIX вв. Значительную часть храмового текстиля составляли облачения на престол и жертвенник. В рассматриваемое время, их изготавливали из белого и серебряного глазета, сквозной золотой парчи, рытого бархата (синего) и из парчи зелёного цвета с изображением крестов. Также использовали парчу жёлтого цвета с растительным орнаментом, узорчатый атлас голубого и красного цветов; штоф красного цвета, шёлк голубого цвета с белыми крестами, атлас и полушёлк красного цвета [9, л. 7, 35; 59; 10, л. 3]. В самом начале XX в. для шитья облачений на престол стали использовать гладкий атлас красного цвета, его украшали машинной вышивкой [9, л. 61].

Основой для изготовления хоругвей — храмовых знамен, служили в основном полотно и бархат. Завесы церковные (занавес, располагавшийся за Царскими вратами со стороны алтаря) в XIX в. изготавливались из шёлковых (из крученого шёлка), полушёлковых и шерстяных тканей голубого, зелёного, красного, малинового цветов. В более ранних изданиях чаще встречались ткани бордового и синего цветов [9, л. 3, 6,

35, 61, 101]. Для шитья пелен использовали парчу жёлтого цвета, белый глазет, бархат (синий, тёмно-синий) по которому выполняли вышивку серебряными, а позже мишурными нитями, манчестер (разновидность бархата) синего и чёрного цветов. Также материалом для пелен служили атлас и штоф красного цвета, шёлк с изображением крестов и растительным узором (розовый, голубой), шерстяные ткани и кисея белого цвета [9, л. 7, 61, 137, 141, 165; 10, л. 48]. На изготовление плащаниц шёл в основном холст и бархат малинового цвета, который украшали мишурной вышивкой. На плащаницах из холста были живописные изображения, выполненные масляной краской [9, л. 19, 26, 31]. Для шитья антисисов использовали холст, шелк тёмно-серого цвета, желтый атлас [9, л. 2, 101, 131].

Для изготовления воздúхов и покровцов использовались такие виды тканей как: глазет белого и жёлтого цвета — разновидность парчи (шёлковая основа и металлический уток серебряного цвета), глазет с бархатным узором (глазет с вытканными крестами или херувимами в XIX в. был востребован только в православной церкви) [4, с. 79–80], парча жёлтого цвета, муар белого цвета, штоф (красный), бархат (голубой, малиновый, фиолетовый, синий, чёрный), полубархат, атлас (розовый, красный, голубой), шёлк белого цвета с золочением [9, л. 6, 16, 31, 61; 10, 48]. Малые пелены, которые крепились под иконами, шили из шерстяной ткани красного цвета, парчи или шёлка разного цвета [9, л. 140]. Пелены на выносные столики были из парчи белого, голубого и зелёного цветов затканной золотыми крестами. При служении панихиды, столик покрывали пеленой из чёрного полубархата [9, л. 62].

Раки чаще всего покрывали глазетом жёлтого цвета. Покровы на усопших шили из белого глазета, из шёлка белого или голубого цветов. Также при изготовлении этих изделий использовался шёлк с рисунком в клетку или в полоску, парча жёлтого цвета. На покров в центре нашивали крест из золотистой парчи. В некоторых храмах в XIX в. еще сохранялись большие шёлковые платы, которые также служили покрывами на гроб [9, л. 48; 10, л. 61, 131]. Полы в храме покрывали коврами с цветочным узором. Ковры стелились у жертвенника и у престола. Длинная ковровая дорожка — у царских врат. Покрывтия для пола были разные: ворсовые ковры; ковры тканые из гаруса; ковры, вышитые по канве шерстяными нитями (с XIX в.). Также во время исполнения обрядов использовались маленькие коврики [9, л. 7, 26, 69, 101, 165; 10, л. 11, 48]. В описях храмов упоминаются и домотканые половики (дорожки) изготовленные из шерстяных нитей и шёлковых лоскутков [9, л. 26].

Представленный выше материал показывает перспективность проведения дальнейших исследований в изучении истории бытования храмового текстиля. Для этого необходимо выявление и привлечение новых архивных источников.

Примечания

1. Васильев Ю. С. Отписная книга Троицкого Устьшехонского монастырского отписчика сына боярского Вологодского архиерейского дома Федора Блинова игумену Иоанну. 1660 г. // URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1be/loz/erye/8.htm> (дата обращения 10.02.2022).
2. Докучаев-Басков К. А. Подвижники и монастыри крайнего севера / Монастырь Никольский Корнильева Паданская пустынь. СПб. 1892. 16 с.
3. Кеслер М. Церковное шитье в декоративном убранстве православного храма // URL: <http://kesler.ortox.ru/2012/12/20/cerkovnoe-shite-v-dekorativnom-ubranstve-pravoslavnogo-xrama> (дата обращения: 8.02.2022).
4. Кирсанова Р. М. Глазет // Костюм в русской художественной культуре 18-первой половины 20 вв. Опыт энциклопедии // Большая Российская энциклопедия. 1999. С. 79–80.
5. Клейн В. К. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века и их терминология. М. 1925. — 67 с.
6. Мельник А. Г. Гробницы Святого Филиппа, митрополита Московского, в XVII в. // Альманах «Соловецкое море». 2007. № 6. — URL: <http://solovki.info/?action=archive&id=382> (дата обращения 12.02.2022).
7. Православная энциклопедия. Под ред. Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II. Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». Т. IX. М. 2005. С. 181–186, 445–448.
8. Сербина К. Н. Очерки из социально-экономической истории русского города: Тихвинский посад в XVI–XVIII вв. М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР. Ин-т истории. Ленингр. отд. 1951. 488 с.
9. ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 107. Д. 44. 1918–1927 г. Описи церквей Новоладожского уезда Петроградской губернии.
10. Там же. Оп. 106. Д. 575. 1924–1927 г. Переписка с Волховским уездным исполнительным комитетом и Главнаукой о закрытии женского Успенского монастыря и принятии мер к охране церковного имущества.

УДК 747.023.2:069.5:745.521 (=163.2) (=135.2)

Мирон М. В., Мирон В. И.

Miron M., Miron V.

ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕКСТИЛЬ В ИНТЕРЬЕРЕ АГРОПАНСИОНОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

TRADITIONAL TEXTILE IN THE INTERIOR OF AGRIPENSIONS IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Аннотация: Искусство домашнего производства текстильных изделий в Молдове. Развитие фабричного производства текстиля приводит в 20 в. к изменению предпочтений в интерьере и почти к утрате традиций. В 21 в. возрождение интереса и применение традиционного текстиля в интерьере агропансионов.

Ключевые слова: материальное наследие, домашний текстиль, традиционный интерьер, музейные экспонаты, агротуристический пансион

Abstract: The art of homemade textile production in Moldova. The development of factory production of textiles in the 20th century leads to a change in preferences in the interior and almost to the loss of traditions. In the 21st century, a revival of interest and usage of traditional textiles in the interior of the agritourist boarding houses are seen.

Keywords: tangible heritage, home textiles, traditional interiors, museum pieces, agritourist boarding house

Народный эпос сохранил немало свидетельств, говорящих о значении тканых изделий для крестьянского быта, об уважении к женщине, которая пряла, обрабатывала нити, полученные из натуральных материалов, ткала, шила и украшала изделия, вкладывая все свое мастерство и фантазию. В данном материале мы проанализируем современное использование текстильного наследия и особо проиллюстрируем его применение в индустрии гостеприимства.

Искусство ковроткачества в Прутско-Днестровском междуречье имеет давнюю и богатую историю изготовления декоративных изделий, их использования в украшении жилищ (особенно *casa mare*). Издревле ремесло изготовления ковров было распространено в молдавских краях, они были частью наследия богатых людей, монастырей, дворцов воевод и т. д. Бессарабский ковер был извлечен из неизвестности с 30-х годов XIX в. благодаря выставкам, организованным в Санкт-Петербурге, Крайове, Вене, Париже, Женеве и т. д. На протяжении веков сформировалось несколько видов ковра (*covor, scoarță, război*) [1, с. 9].

Из других категорий тканых изделий не менее известны: *păretar* — небольшой коврик, кусок вышитой ткани, который размещают на стене в крестьянских домах в декоративных и в то же время утилитарных целях, поскольку они защищали стену от загрязнения. *Țol (cărare)* — домотканые дорожки, которыми застилали глинобитные полы. *Lăicer* — им покрывали длины скамьи, расположенные как в жилом помещении, так и в гостевой комнате. *Cuvertură* (покрывало) также было домотканым и использовалось для покрытия кроватей и других поверхностей.

К предметам декора относятся и полотенца, называемые по-разному в разных этнографических районах Молдовы: *proșop* (самые тонкие — *năframe*) в северных и центральных районах; *mânăștergură* (Приднестровье); *peșchir* (южный регион). Эти предметы домашнего текстиля использовались в значимые моменты жизни человека и для украшения как повседневных, так и сакральных мест в жилом помещении (интерьера, угла с иконостасом, алтаря в церкви) или как предмет одежды — *năframă*, для покрытия головы в женском праздничном костюме [1, с. 10]. Подтверждает многоплановость назначения полотенца и Н. М. Калашникова в одной из своих статей, посвященной болгарским музеям в Республике Молдова. Автор отмечает, «что у болгарских переселенцев полотенца выполняли наибольший спектр функций, в том числе и утилитарную, ритуальную, декоративную, значимость которых в рамках традиционной культуры обуславливалась их полифункциональностью: в убранстве жилища полотенце было декоративным, в быту — утилитарным, в семейной обрядности реализовывало семантический смысл» [2, с. 55].

Из поколения в поколение передавались знания, навыки и традиции, связанные с домашним текстильным производством. Девочек с раннего возраста приучали к изготовлению предметов быта и декора, они включались в процесс обработки шерсти и других волокон, прядения, ковроткачества, вышивки и т. д. Оттого насколько искусна была девушка зависело качество ее приданого, интерьер ее будущего дома и более того — удачным ли будет ее замужество. Любое посвящение в профессию предполагало, с точки зрения традиционного человека, совершение ритуальных действий. Так, первую спряденную внучкой шерстяную нитку бабушка обычно бросала в проточную воду — чтобы прядение продвигалось легко «как по воде» [3, с. 152].

Однако расширение фабричного производства, появление текстильных предметов интерьера в розничной продаже, постепен-

но привели к уменьшению жизненной необходимости передачи практических знаний в сфере ковроткачества и других видов традиционного рукоделия и это происходило во всех странах нашего региона. В начале XXI в. мы пришли к тому, что в молдавских селах и селах других этнических групп, проживающих на территории Республики Молдова, почти не осталось мастериц, сохранивших знания и практику производства домашнего текстиля.

К примеру, в 2020–2021 гг. эксперты Ассоциации по Развитию Туризма в Молдове провели масштабное научное исследование состояния народных промыслов в южном регионе страны [4]. Были опрошены 52 народных умельца, проведены полевые исследования с посещением данных мастеров. В итоге оказалось, что из вовлеченных в исследование мастеров только 6 мастериц сохраняют традиции ткачества, занимаются изготовлением ковров, дорожек, ткнут традиционные пояса и другие элементы народного костюма. Только одна из них еще сохраняет традицию ткачества хлопчатобумажного и льняного полотна.

Тем не менее последние 10–15 лет постепенно возрождается интерес к предметам домотканого текстиля, все чаще в городских квартирах можно встретить расстеленные на полу традиционные ковры, сотканые 50–70 лет назад, праздничные столы застелены скатертями домашнего исполнения, в спальнях и на кухнях на полу красуются домотканые дорожки. Следует отметить, что в сельских домах дорожки и не исчезали из обихода.

В контексте развития сельского туризма, с 2001 года в Молдове начали появляться сельские агропансионы. Изначально это были обычные жилые дома, владельцы которых превратили свободные комнаты в спальни для туристов («Casa din Luncă», «Casa Verde», «Vila Roz», «La nucii») [5; 6; 7; 8]. Получение начиная с 2014 года безвизового режима со странами Европейского Союза, дало гражданам Молдовы возможность более часто уезжать из страны в разных целях — для путешествия, для трудоустройства. Многие из них увидели бережное отношение к культурному наследию в странах своего временного проживания, переняли положительную практику и направили свои доходы на то, чтобы основать агропансион в старых традиционных домах, оставшихся от родителей или рядом со старыми домами, построили новые комплексы («Hanul lui Hanganu», «Casa Veche») [9; 10]. Третьи — это бизнесмены, которые скупили в наиболее перспективных туристических направлениях

сельские дома и преобразовали их в гостевые комплексы («Eco Resort Butuceni», «Vila etnica») [11; 12]. Таким образом, на сегодняшний день существует несколько десятков агропансионов, которые функционируют в Республике Молдова. Рассмотрим, как представлен в их интерьерах домашний текстиль.

С точки зрения исследователя, наиболее интересны те структуры размещения, которые были основаны и функционируют в старых традиционных домах, в которых предметы домашнего текстиля воспринимаются наиболее гармонично. Вторая категория — агропансионы, которые основаны в современных или специально отстроенных зданиях. Здесь использование традиционного текстиля и его гармоничность напрямую связаны с профессионализмом дизайнера или с чувством меры и ощущением прекрасного тех, кто занимается внутренним концептом и отделкой помещений. Очень часто подобные агропансионы воспринимаются как дома-музеи. Сюда можно отнести «Casa Caraman», «Vatra Strămoșească», «Eco Resort Butuceni» [13; 14; 11] и т. п.

В некоторых агропансионах предметы домашнего текстиля прослеживаются как в спальнях помещениях, так и в ресторане, гостиной и даже во внешнем обустройстве структуры. Владельцы других гостевых домов применили домашний текстиль только в интерьере ресторана, сочетая ковры, ковровые дорожки со скатертями и салфетками домашнего производства.

В тоже время не всегда прослеживается присутствие только предметов домашнего производства. Появляются предметы текстиля фабричного производства, которые имитируют традиционный рисунок (скатерти, салфетки, покрывала, т. д.). Причиной скорее всего является тот факт, что они дешевле, чем предметы текстиля ручной работы, легче содержать их в должном состоянии. Некоторые из предметов ручной работы действительно являются очень старыми (50–70 лет и более) и поэтому их проще использовать в качестве музейных экспонатов, нежели в повседневном обиходе — «Casa Mierii», «Casa Părintească» [15; 16].

Ошибки, наблюдаемые в декоре современных агропансионов:

- слишком большое количество предметов традиционного текстиля в современном интерьере;
- предметы домашнего текстиля не свойственные географическому региону;
- микст предметов текстиля;
- использование не по назначению предметов текстиля.

Обобщая выше сказанное следует подчеркнуть, что предметы традиционного текстиля в интерьере структур размещения и питания в Молдове все чаще становятся важными элементами интерьера. Наиболее старые экспонаты легли в основу музейных коллекций, собранных при некоторых структурах индустрии гостеприимства. Тем не менее, при подборе предметов домашнего текстиля следует отдавать предпочтение объектам, произведенным в соответствующем географическом регионе, особенно если они относятся к царскому или межвоенному периоду. Начиная с 1960-х гг. в моду входят техники, особенно вышивки и коврикачества, привнесенные в села МССР уже в советский период, поэтому относительно к текстильным предметам этого периода сложно применять географический принцип.

Примечания

1. Şofranksy Z. Aspecte estetice în arta tradițională. // *Revista de etnologie și culturologie. Chişinău. 2015. № XVIII. C. 8–14.*
2. Калашникова Н. М. Об одной болгарской коллекции из собрания Российского этнографического музея (Санкт-Петербург). // *Revista de Etnologie și Culturologie. Chişinău. 2015. № XVII. C. 54–56.*
3. Miron M. Construcția casei la bulgari: munca colectivă în societatea tradițională. // *Buletin Științific. Revistă de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie. № 29 (42). C. 151–160.*
4. Исследование было реализовано в проекте «Возрождение аутентичных народных ремесел — общее культурное наследие как центр устойчивого развития экономики и туризма» 2SOFT / 2.1 / 113, выполненном в рамках Совместной оперативной программы Румыния — Республика Молдова, 2014–2020 гг.
5. <https://www.facebook.com/CasaDinLunca/> (дата обращения: 02.02.2022).
6. <https://www.facebook.com/PensiuneCasaVerde/> (дата обращения: 04.02.2022).
7. <https://www.facebook.com/VilaRozMoldova/> (дата обращения: 04.02.2022).
8. <https://www.facebook.com/AgropensiuneLaNuci/> (дата обращения: 04.02.2022).
9. <https://www.facebook.com/hanulhanganu/> (дата обращения: 06.02.2022).
10. <https://www.facebook.com/casavechepalanca/> (дата обращения: 06.02.2022).
11. <https://www.facebook.com/EcoResortButuceni/> (дата обращения: 11.02.2022).
12. <https://www.facebook.com/etnica.md/> (дата обращения: 11.02.2022).
13. <https://www.facebook.com/CasaKaraman/> (дата обращения: 04.02.2022).
14. <https://pensiuneavatici.wordpress.com/> (дата обращения: 12.02.2022).
15. <http://casamierii.fermer.md/> (дата обращения: 12.02.2022).
16. <https://www.facebook.com/casaparinneasca.palanca/> (дата обращения: 12.02.2022).

УДК 745.522:747.023.2 (47+57) «19»

Смирнов А. В., Целикова А. М.
Smirnov A., Tselikova A.

КОВЕР КАК ЭЛЕМЕНТ ИНТЕРЬЕРА КВАРТИР В ДОМАХ СОВЕТСКОЙ МАССОВОЙ ЗАСТРОЙКИ

THE CARPET AS AN INTERIOR ELEMENT OF FLATS IN SOVIET MASS HOUSING

Аннотация: В докладе кратко рассмотрена история ковра как элемента интерьера отечественных жилых помещений в XX веке, а также те изменения, которые ковер в данном качестве претерпел при переходе к массовому производству. **Ключевые слова:** советский дизайн, ковры, интерьер жилых помещений, предметная среда, декоративно-прикладное искусство СССР

Abstract: The report briefly examines the history of the carpet as an interior element of local residential premises in the 20th century, as well as the changes that the carpet, in given context, underwent during the transition to mass production.

Keywords: soviet design, carpets, interior of living quarters, object environment, arts and crafts of the USSR

Ковроткачество является древним ремеслом, которое возникло более 4000 лет назад в Центральной и Восточной Азии [1, с. 25–26]. Ковер сохранял тепло и украшал жилище, выполнял целый ряд символических функций, подчеркивая социальный и имущественный статус владельца. Орнаменты и узоры, характерные для традиционных ковров, формировались в соответствии с рядом закономерностей, определяемых символической системой сообщества, изготовившего их, их рисунок отражал представления о мироздании, строго соответствуя месту ковра в жизни, пронизанной ритуальными действиями [2]. На таких коврах в зависимости от традиции, характерной для места его изготовления, появлялись символические изображения генеалогии, важных для сообщества событий, символы благополучия и счастья. Процесс изготовления качественного ковра занимал много времени, требовал большого количества материалов и красителей, специфического оборудования и особых навыков. Перевозка ковровых изделий в другие регионы также была непростым процессом, из-за чего окончательная цена ковров в древности была высокой.

В Россию ковры попадали, в основном, из Средней Азии. Сложные узоры, качественные переплетения и яркие краски пришлось по вкусу покупателям, но высокая цена делала ковер предметом роскоши.

Популярность ковров была вызвана модой на восточную экзотику, сформировавшуюся в результате контактов с Турцией в XVIII–XIX вв. Галломания российской аристократии XIX века также внесла свой вклад в популярность ковров. В дома зажиточных россиян ковры поступали и из регионов, где ковроткачеством занимались традиционно и где существовало множество школ и стилей, например, из Азербайджана [3]. Чуть меньшим спросом пользовались отечественные ковры. Тюменские «махровые» ковры с черным фоном и яркими цветами ткались с XVI века, а в XIX веке промысел достиг своего расцвета. Тот факт, что ковры становились частью интерьера едва ли не каждого богатого русского дома, украшая интерьеры курительных комнат или холостяцких квартир, привел к тому, что у россиян сформировалось представление о ковре как о красивом и дорогом предмете домашнего декора, что придало этому элементу домашнего убранства статусный характер [4, с. 194].

Древность технологий изготовления ковра, его функциональность и наличие сложных декоративных и символических элементов в его рисунке привели к тому, что данное изделие стало рассматриваться как один из наиболее значимых элементов декоративно-прикладного искусства ряда народов Южной и Центральной Азии [5]. В СССР также производили уникальные ковры по древним технологиям (например, в г. Губа Азербайджанской ССР), однако значительная часть этих изделий была предназначена для поставок за рубеж. Качественные ковры ручной работы были редкими и недоступными по цене для большинства советских граждан. Однако мысль о том, ковер может служить красивым дополнением интерьера становилась все более популярной. Первоначально ковер рассматривался преимущественно как декоративный элемент интерьера, но постепенно приобрел функциональную значимость.

В 1950-е годы ковры стали важной частью советского жилого интерьера. В этот период существенно выросло благосостояние советских элит, свидетельством чего стал рост количества жилых домов высокой степени комфорта («сталинок»). Эстетические предпочтения и потребительские привычки обитателей таких домов явились причиной того, что ковер в СССР снова стал статусным предметом потребления.

Благодаря тому, что в СССР доля населения, имевшего возможность покупать качественные и дорогие товары, в первое послевоенное десятилетие была относительно невелика, потребность в коврах удовлетворялась как довоенными, а то и дореволюционными изделиями, так и продукцией фабрик и артелей, выпускавших ковры по традиционным технологиям небольшими партиями. Ситуация существенно изменилась,

когда по всей стране стали возводиться дома массовых серий («хрущёвки»), в которых ковры оказались особенно востребованными, поскольку, кроме декоративных, они могли решать задачи дополнительной тепло- и шумоизоляции панельных квартир.

Массовый характер строительства жилья в СССР в 1960-е годы поставил отечественную промышленность перед необходимостью обеспечения населения предметами квартирного убранства, в том числе и ковровыми изделиями. Но для полного удовлетворения потребительского спроса необходимо было наладить их массовый выпуск, что было невозможно осуществить в условиях использования традиционных технологий производства. В этот период в СССР был основан ряд ковроткацких предприятий как в регионах, где ковроткачество было традиционным ремеслом (например, в Азербайджанской и Армянской ССР), так и местах создания самобытных российских ковров (например, в г. Ишим).

Новая технология производства ковровых изделий привела к тому, что при разработке их рисунка оказалось невозможным применять принципы формотворчества, характерные для изготовления изделий декоративно-прикладного искусства. В условиях массового производства уникальность каждого изделия уже не могла быть обеспечена, однако разнообразие рисунка ковров сохранилось, благодаря чему традиционные цвета и элементы орнамента продолжили свое существование в продукции региональных предприятий. В результате ковер из объекта декоративно-прикладного искусства превратился в объект массового производства, при разработке которого активно стали внедряться принципы промышленного дизайна.

Конечно же, в основе рисунка новых ковров лежали элементы традиционных орнаментов, сформировавшихся в регионах традиционного ковроткачества, но в условиях промышленного производства традиционная символика все более схематизируется [6]. Причем, как отмечает А. Л. Усанова, «в домашнем рукоделии 1930–1950-х годов утрата семантических функций в угоду декоративности и бытующей моде приобретает очевидный и массовый характер, особенно в регионах с многонациональным населением (Москва, индустриальные города и переселенческие центры Сибири)» [7], то есть разрушение традиционной символики декоративно-прикладного искусства началось еще в первой половине XX века, а промышленное производство схожих по назначению изделий, разработанных с учетом принципов промышленного дизайна, лишь завершило эти процессы. Однако несмотря на стандартизацию и упрощение рисунка, имитация стилистики традиционных ковров стран и регионов Средней Азии и Кавказа никогда не прекращалась даже на ковроткацких

предприятиях, которые появились в регионах, не являвшихся центрами подобного ремесла. К числу таких предприятий можно отнести, например, Обуховский ковровый комбинат (Московская обл.), Московская коврово-ткацкая фабрика, Брестский ковровый комбинат.

Вырабатывались также и принципы разработки рисунка промышленных ковров, когда за основу брался традиционный ковер, рисунок которого приспособлялся к технологическим возможностям оборудования. В частности, менялась плотность элементов рисунка, их размер, количество и взаимное расположение, а также колористическое решение изделия. Кроме того, художник мог скомпоновать рисунок ковра на основе элементов узоров и орнаментов, свойственных разным региональным традициям ковроткачества, руководствуясь лишь современными представлениями о композиции и гармонии.

Ковер как элемент дизайна интерьера жилого помещения оказался приобрел в начале 1960-х гг. особый статус, сохранявшийся в неизменном виде практически до конца XX века. Как уже отмечалось в начале статьи, восточные ковры становились элементами убранства богатых жилищ XIX века и практически в неизменном виде вошли в интерьер советских малогабаритных квартир, в основе которого лежали принципы «советского модернизма» (функционализма, рационализма и проч.), что приводило к определенной эклектичности и стилевой неоднородности в реальных кейсах. Фактически, для советского человека, помещенного в аскетические модернистские квартиры и мечтавшего о мещанском буржуазном уюте, ковер стал символом этой мечты.

Примечания

1. Руденко С. И. Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н. э.). М.: Восточная литература, 1961. 68 с..
2. Brend V. Islamic art. Cambridge: Harvard University Press, 1991. 240 p.
3. Агамалиева Е. Ч. Особенности художественных композиций азербайджанского коврового искусства // *Universum: филология и искусствоведение*. 2017. №5. С. 14–18.
4. Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. М.: Юрайт, 2017. 194 с.
5. Ford P. R. J. *Oriental Carpet Design*. London: Thames & Hudson. 2008. 352 p.
6. Левин Л. М., Леошкевич И. С., Саруханов С. Е. *Художественные ковры СССР*. М.: Экономика. 1975. 96 с.
7. Усанова А. Л. Художественные особенности предметного комплекса в интерьере советского городского жилища 1930–1950-х годов // *Архитектон: известия вузов*. 2015. №50. URL: <http://old.archvuz.ru/PDF/%23%2050%20PDF/ArchPHE%2350pp255-265Usanova.pdf> (дата обращения: 25.01.2022).

КУКЛЫ И МАНЕКЕНЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 391:688.721 (520)

Альбедиль М. Ф.
Albedil M.

ЯПОНСКАЯ КУКЛА ДЛЯ РУССКОГО ЦЕСАРЕВИЧА JAPANESE DOLL FOR THE RUSSIAN CROWN PRINCE

Аннотация: Статья посвящена уникальному музейному экспонату — японской кукле-портрету, которая была подарена русскому цесаревичу Николаю Александровичу во время его путешествия на Восток. Эта кукла может послужить ценным этноисторическим источником.

Ключевые слова: кукла-портрет, этноисторический источник, гейша, кимоно, макияж

Abstract: The article refers to a unique museum exhibit: a Japanese portrait-doll, which was presented as a gift to the Russian crown prince during his journey to the East. This doll can serve as a valuable ethnohistorical source.

Keywords: portrait doll, ethnohistorical source, geisha, kimono, makeup

В Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН хранится уникальный экспонат — японская кукла-портрет. Ее уникальность состоит не только в том, что она существует в единственном экземпляре. Примечательно, что история создания этой куклы переплетена с историей России, точнее, царствовавшего Дома Романовых. Кукла-портрет изображает гейшу по имени Моорока О-Мацу, с которой цесаревич Николай Александрович (будущий император Николай II) познакомился в Киото во время своего путешествия на Восток в 1890–1891 гг. [1].

Япония была конечной целью зарубежной части путешествия. Эта страна, где издавна боялись чужаков, на протяжении многих веков была закрыта от всего остального мира. Она открылась для иностранцев в период правления императора Мэйдзи (1868–1912 гг.). В Японии, которая произвела на цесаревича самое приятное впечатление, он побывал в Кагосиме, Нагасаки, Кобе и Киото. Поездка носила официальный характер, но для Николая была составлена и развлекательная программа.

Когда он 29 апреля возвращался на рикше в Киото после посещения озера Бива, на него в городе Оцу напал полицейский Цуда Сандзо, ненавидевший иностранцев фанатик-самурай. Он успел нанести цесаревичу два сабельных удара прежде, чем его задержали [2, с. 211]. Из-за этого инцидента программа пребывания Николая Александровича в Японии была изменена, и его визит пришлось завершить раньше времени.

Японцы присылали сочувственные письма, телеграммы и подарки-извинения. А когда накануне отплытия из Страны восходящего солнца цесаревич праздновал свой день рождения, элита японского общества и сам император Мэйдзи поднесли ему богатые дары. Среди них была и кукла-портрет гейши Моорока О-Мацу. Думается, неслучайно для изготовления портрета был избран кукольный формат, а не живописное полотно или фотография. Японию заслуженно называют страной кукол, потому что феномен куклы глубоко укоренен в ее традиционной культуре, где она издавна воспринималась как двойник человека, как и во многих других традиционных культурах [3, с. 155–184].

Эта кукла после нападения на Николая по поручению японского императора была изготовлена на мануфактуре «Кавасима оримоно». Ее автор, знаменитый японский мастер-кукольник Кавасима Дзимбэй II, создавая ее из дерева и папье-маше, следовал традициям японского декоративно-прикладного искусства. Одежду для куклы он сшил из японского шелка и парчи, а прическу сделал из человеческих волос. Высота куклы — 93 см, а ширина около полуметра. По возвращении в Петербург куклу вместе с другими сувенирами передали в Кунсткамеру, где она хранится и поныне. Иногда кукла «отправляется» на выставки, как это было в 2011 г. [4, с. 24]. Ценность куклы состоит не только в том, что она является уникальным артефактом. По сути дела, ее можно считать и важным этноисторическим источником, который позволяет судить об институте гейш в Японии, о традиционном японском женском костюме, прическе, косметике, каноне женской красоты.

Как известно, гейша — исключительно японский феномен, который больше не встречается нигде в мире. Самыми известными в стране были гейши Киото, где как раз и побывал цесаревич. Гейши — это прежде всего знатоки искусства, танца, игры на струнном инструменте сямысэне, пения, рисования, каллиграфии. Они должны были уметь вести светскую беседу, подавать напитки и носить кимоно [5, с. 35–50; 6].

Кимоно (японск. «одежда») — японский традиционный костюм. Этот распашной халат, хорошо защищающий от изнуряющей жары и высокой влажности, стал самой удобной одеждой для жителей страны. Суще-

ствуется много разновидностей кимоно, но во всех случаях его главным украшением служит богато декорированный пояс-оби, который носят чуть выше талии и завязывают сзади красивым изысканным бантом.

Кукла демонстрирует, что кимоно — не просто одежда, а сложный цельный образ, в котором гармонично сочетаются внешние декоративные эффекты и смысловая наполненность. Кимоно может «рассказать» о возрасте, социальном статусе владелицы и многом другом; оно даже может передавать добрые пожелания. При выборе кимоно каждая японка следует особенностям традиционного эстетического мировоззрения, в котором выделяются три основных критерия: благоприятное значение, сезонность и соответствие ситуации. Они и до сих пор остаются основой дизайна традиционного японского костюма [7, с. 60–61].

Гейша должна не только правильно надевать и носить кимоно; немаловажное значение всегда придавалось и прическе, создание которой было сложным искусством, подвластным только профессионалам. Из тщательно вымытых и расчесанных волос сооружали нечто вроде купола, а чтобы он выглядел полнее, на затылок под волосы подкладывали мягкие подушечки или укладывали волосы валиком. Волосы на затылке убирали особенно тщательно: по канонам женской красоты затылок считался одним из наиболее привлекательных мест. Нередко гейша носила шиньон, на творение которого у мастера уходило немало времени. Из-за сложной прически гейше приходилось спать, опираясь шеей на деревянный валик. Традиционный женский костюм не предполагал браслетов, ожерелий и иных украшений, поэтому главными аксессуарами были многочисленные украшения причесок, главным образом, длинные шпильки-канзаши и разнообразные гребни [8].

Гейши должны были также владеть искусством нанесения традиционного макияжа. Они активно использовали косметику, стараясь соответствовать национальным идеалам и следуя предписанным канонам. Начиная с XVII–XVIII вв. в стране выпускались многочисленные сборники, в которых приводились подробные советы по нанесению макияжа. Бестселлер 1813 г. под названием «Манеры и моды столицы» состоял из трех томов, в которых было семь разделов. В их числе — «Лицо», «Волосы», «Макияж», «Взгляд» и т. п. В них давались указания, как правильно нарисовать брови поверх сбритых (свои брови предписывалось сбривать), уменьшить слишком полные губы и т. п. Примечательно, что большие глаза не считались красивыми, их называли «неприглядными». Красным красителем *бэни* японки традиционно подкрашивали

губы, а также наносили его на некоторые участки глаз, чтобы избавиться от нависшего века-эпикантуса.

Одним из главных достоинств настоящей красавицы считалась белизна лица: чем белее кожа, тем красивее девушка (в традиционной религии японцев синтоизме белый цвет символизирует чистоту). Женщины использовали пудру-*осирой*, с помощью которой они скрывали некоторые недостатки, устраняли неестественный блеск, а главное — уподобляли свои лица светлым и чистым лепесткам сакуры. Некоторые утонченные гейши накладывали пудру не только на лицо, но также на шею и грудь [9, с. 35–40].

Таким образом, японская кукла, подаренная русскому цесаревичу, является не только ценным музейным экспонатом, но и служит весьма информативным этноисторическим источником.

Примечания

1. Ухтомский Э. Э. Путешествие на Восток Его Императорского высочества Государя Наследника Цесаревича. 1890–1891: [в 3 т.]. СПб.: Лейпциг: Ф. А. Брокгауз, 1897. Т. 3. 225 с.
2. Басов А. А. Инцидент в Оцу: юридический и политический аспекты // Вестник Владимирского юридического института. 2011. № 1. С. 210–213.
3. Альбедиль М. Ф., Жабрева А. Э. Молчаливый двойник человека, или Кукла в истории культуры // Человек. 2020. Т. 31. № 1. С. 155–184.
4. Панорама империй: путешествие цесаревича Николая Александровича на Восток (189–1891): кат. выст. / авт. текста: О. А. Соснина, И. В. Зубков, А. И. Терюков. М.: Гос. музей-заповедник «Царицыно», 2011. 48 с.
5. Dalby L. C. Geisha. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1998. 347с.
6. Чистюхина Ю. С. Институт гейш в Японии: традиции и современность: [электрон. ресурс] // Система ценностей современного общества. 2009. № 6. С. 171–173. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/institut-geysh-v-yaponii-traditsiya-i-sovremennost>
7. Хованчук О. А. Особенности формирования японского традиционного костюма и эстетического мировоззрения // Ойкумена. 2009. № 4. С. 58–64.
8. Дмитриева И. И. Гейша — носительница традиций Японии: [электрон. ресурс] // Дискурс-Пи: науч.-практ. альм. 2004. № 1 (4). С. 81–85. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geysha-nositelnitsa-traditsiy-yaponii/viewer/>
9. Пушакова А. Э. Красота по-японски: макияж в культуре и искусстве Японии // Восток. Другая красота: кат. выст. М.: Гос. музей Востока, 2018. С. 35–47.

УДК 688.721+391:769.5 (44)

Жабрева А. Э.

Zhabreva A.

ФРАНЦУЗСКИЙ КОСТЮМ В ОБРАЗАХ СУВЕНИРНЫХ КУКОЛ И ИХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ НА ПОЧТОВЫХ ОТКРЫТКАХ

FRENCH COSTUME IN THE IMAGES OF SOUVENIR DOLLS AND THEIR DEPICTIONS ON POSTCARDS

Аннотация: На материалах личной коллекции сувенирных кукол и фотооткрыток с их изображениями автор рассматривает традиционные одежды и головные уборы разных регионов Франции, анализирует их связь с историческим костюмом. **Ключевые слова:** куклы сувенирные, французский традиционный костюм, личные коллекции

Abstract: Using the materials of their personal collection of souvenir dolls and postcards with the dolls' images, the author examines traditional clothes and headdresses from different regions of France, analyzes their connection with the historical costume.

Keywords: souvenir dolls, French traditional costume, personal collections

Коллекция сувенирных кукол в костюмах разных стран и народов, собираемая автором этих строк, включает более 20 экземпляров, изготовленных французскими фирмами «Petitcollins», «Le Minor», «Poupée Yolande», «MAGALI», «Mabel», «Bella» и др. На спинках «петиколлинов» имеется клеймо в виде головы орла и с названием страны. У куклы фирмы «Bella» название отгиснуто на подошвах туфель. Мастерские маркировали свои изделия изящными ярлыками, привешенными к рукам, приколотыми к подолу юбки или к поясу, но не у всех кукол они сохранились. Куклы имеют общие черты: небольшое искажение пропорций (короткие руки, немного увеличенная голова и др.), тонкую раскраску лиц, изысканные наряды.

Размеры кукол колеблются от 13 до 32 см. Они сделаны из целлулоида, тортулона, фарфора, колкого пластика и пластмассы, лица нарисованы. Парички — из синтетических волокон или мохера. Обувь и белые носки нарисованы. Наряды сшиты из натуральных или синтетических тканей, с применением тесьмы, кружева, фурнитуры.

Коллекция собирается с целью изучения традиционных костюмов. Французские куклы представляют наряды провинций и отдельных

местностей, городов: Арденн, Бретани, Эльзаса, Савойи, Бреса, Беарна, Канн, Рокамадура, Монте-Карло, Ле-Пюи-ан-Веле и др. Кукол, не сохранивших маркировку, приходится определять с помощью альбомов по истории костюма, страноведческих изданий и каталогов.

Не менее важным источником являются почтовые открытки, на которых воспроизведены куклы, ведь на них можно обнаружить название региона, изготовителя, серии, в которую входит данная кукла, музея, где хранится оригинал. При отсутствии на открытке даты публикации, на помощь приходят почтовые штемпели. Сейчас в коллекции уже около 30 фотооткрыток 1940–1990-х гг., на которых запечатлены куклы в костюмах провинций Бретани, Шампани, Бургундии, Бресса, Лимузена, Пиринеев, Дофине, Савойи, Лазурного берега, городов Страсбурга, Парижа, Лиона, Ниццы, Тулузы. Четыре открытки из серии «La Provence d'autrefois» (Марсель, [б. г.] представляют бытовые сценки из жизни XIX в., где в интерьерах жилых домов размещены фигурки людей разных сословий.

Считается, что черты традиционного костюма в сельской местности Франции сложились в XVII в. [1, с. 378]. Основными частями мужского костюма были штаны (до середины XIX в. поколенные штаны с чулками или гетрами, с 1830-х гг. длинные узкие брюки), рубаха с отложным воротником, двубортный жилет с металлическими пуговицами, короткая куртка, шейный платок. В конце XVIII в. в обиход вошла широкая холщовая блуза со сборками у ворота и на рукавах. Из села она перешла в город, где после революции 1830 г. стала одеждой рабочих и ремесленников, художников. На ноги надевали деревянные башмаки — сабо. Даже небольшое число имеющихся в коллекции кукол-мальчиков показывает разнообразные формы, расцветки и сочетания названных предметов. Головным убором мужчин с начала XIX в. была шляпа с круглыми полями, фетровая зимой и соломенная летом. Жители побережий носили шерстяную шапку в виде колпака, украшенного на конце помпоном. В такой, но шелковый колпак наряжен житель Канн. Особенности профессионального костюма демонстрирует кукла-трубочист.

Основными деталями женского традиционного костюма были заложенная в сборки юбка и свободная кофта с застежкой у ворота. В кукольных нарядах они часто сливаются в платье с длинными рукавами. Реальные юбки делались до середины голени, но у кукол они значительно длиннее их коротких ножек и служат опорой фигурке. В костюмный комплекс входили также корсаж, передник, косынка или платок.

Детали костюма были сходными на всей территории Франции, но в каждой исторической области отличались цветом, формой, отдел-

кой. Окидывая взглядом коллекцию кукол и почтовых открыток, легко убедиться в разнообразии женских региональных костюмов.

Так, кукла, представляющая кружевницу из Ле-Пюй-ан-Велé (Овернь), одета в юбку из коричневого шелка с крупным тканым рисунком, украшенную двумя рядами черного шелкового кружева. Кружева нашиты и на лиф, а передник кружевной полностью. На плечи мастерицы накинута пестрая шелковая косынка, на голове поверх кружевного чепчика закреплена маленькая шляпка с бархатными полями [2, с. 47].

Привлекает внимание головной убор куклы в костюме местности Бресс, входившей некогда в Бургундское герцогство. Ее круглая шляпа обтянута черным кружевом, остаток которого собран в пучок на макушке и завязан золотым шнурком (конструкция настоящего убора, конечно, сложнее), полосы такого же кружева свисают сзади и по обеим сторонам лица. Возможно, в основе этого убора лежит шаперон эпохи франко-бургундских мод XIV–XV вв.

Особым многообразием отличались одежды жителей Бретани: «здесь выделяют 66 видов женского костюма» [1, с. 408]. Кукла в праздничном костюме коммуны Понт-Авен является одной из самых эффектных. Ее платье сшито из темно-лилового бархата; на груди, по подолу и рукавам пристрочена узорчатая тесьма и металлизированные галуны. Широкий передник из белого атласа обшит тесьмой и тонким кружевом, его нагрудник напоминает пластрон корсажа XVIII в. Головный убор — сложное сооружение: на белом чепчике спереди закреплена накладка из белого прокрашенного или сильно накрахмаленного кружева, сзади с помощью булавок приколоты атласные ленты. Широкий воротник из плиссированной хлопчатобумажной ткани белого цвета, скорее всего, вошел в состав традиционного еще в конце XVI–XVII вв. как подражание модной детали аристократического костюма.

В черном костюме куклы из коммуны Иль-де-Сен (остров Сейн, Бретань) обращают на себя внимание добротность тканей, зашпы и вышивка на переднике, тщательно и симметрично уложенные концы косынки, заложенные под его нагрудник.

Во многих французских провинциях женщины надевали чепцы, но формы их были различны: совсем маленькие или с кружевными оборками разных размеров, в виде капора или подколотой накладки. Популярна была и соломенная шляпка, но носили ее по-разному: жительницы Ниццы, Монте-Карло, Тулузы надевали ее поверх волос, в других местах — на чепчик (коммуна Рокамандур, Окситания) или набрасывали на спину, зацепляя шнурок за шею. Необычна форма головного убора

жительниц Савойи: облегающая голову черная шапочка имеет острый мыс в центре лба и острые углы, прикрывающие уши, по контуру украшена золотым галуном или тесьмой. Не спутать с другими головной убор жительниц Эльзаса, отошедшего по Франкфуртскому миру (1870–1871 гг.) к Германской империи. Протест коренных жителей выразился в женском уборе с большим черным бантом, который стали украшать маленькой, но яркой трехцветной розеткой цветов французского флага. Кукла фирмы «Bella» тоже имеет такую деталь.

Среди кукол в традиционных костюмах выделяется редкая и красивая Анна Бретонская в историческом костюме начала XVI в. Ее прообразом стала бретонская герцогиня и французская королева Анна (1477–1514), чей образ запечатлен в живописи, скульптуре и миниатюре. В 1962 г. бретонская фирма «Le Minog» выпустила ограниченную серию этой куклы по клише Алена Гиляра (размер куклы 22 см) [3, с. 47]. Наряд королевы в общих чертах соответствует историческим источникам и состоит из двух платьев — нижнего из малинового атласа и верхнего из золотой парчи. Верхнее платье имеет разрезную юбку с небольшим шлейфом и подкладкой из малинового атласа, прилегающий лиф с вырезом в форме каре и короткие рукава, обшитые коричневым бархатом. На голове Анны ее излюбленный «бретонский чепец», состоящий из собственно чепца и черного покрывала. Для отделки декольте и головного убора использованы разноцветные стразы.

Французские сувенирные куклы второй половины XX в. в региональных и исторических костюмах отличаются высоким качеством изготовления. Небольшие по размерам, они тем не менее передают особенности одежд и головных уборов отдельных местностей, занимают достойное место в домашнем историко-этнографическом музее, могут служить как выставочными экземплярами, так и дидактическим материалом. Почтовые открытки расширяют и информационно поддерживают коллекцию.

Примечания

1. Народы Франции // Народы Зарубежной Европы. М., 1965. Т. 2. С. 339–418.
2. Банникова Л. В. Изучаем французские народные костюмы: сб. занимательных заданий и раскрасок для организации внеклассной работы с детьми. Чехов, 2015. 58 с. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibragy_27256925_27487161.pdf (дата обращения: 25.01.22).
3. Anne de Bretagne: une histoire, un myth: [a l'occasion de l'Exposition produite par le Château des duc de Bretagne — Musée d'histoire de Nantes]. Paris [etc.], 2007. 206 p.

УДК 391:688.721 (470.343)

Колчина Е. В.
Kolchina E.

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУКЛЫ: ПАРАМЕТРЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

REPRODUCTION OF A TRADITIONAL DOLL: PARAMETERS OF INTERPRETATION

***Аннотация:** В рамках публикации рассматриваются основные параметры, которые необходимо учитывать как при воспроизведении традиционной куклы, так и в рамках исследования данного артефакта.*

***Ключевые слова:** народная кукла, традиция, народный костюм, этнические особенности*

***Abstract:** The main parameters that need to be considered when reproducing traditional dolls, are discussed within the framework of the publication and as part of the study of this artifact.*

***Keywords:** folk doll, tradition, folk costume, ethnic features*

Народная кукла — уникальный объект этнокультурного наследия, интерес к которому с начала 1990-х годов и до настоящего времени не ослабевает. Незамысловатая по исполнению фигурка представляет собой замечательный образец, подходящий для воспроизведения. Выполнить такую куклу может любой желающий, даже обладая минимальными рукодельными навыками. Для тех, кто только осваивает практики изготовления самодельных кукол по образцам традиционных/народных, а также для исследователей, которые только начинают знакомство с «волшебным миром куклы», представленная информация может стать особенно полезной.

Прежде всего, следует обратить внимание на ряд позиций, которые обозначают историко-культурный контекст бытования артефакта.

Следует помнить, что в традиционной культуре выбор материалов и приемы художественной выразительности имели ярко выраженную местную специфику. Степень условности в проработке образов различалась в рамках этнолокальных групп — создателям было важно, чтобы антропоморфные фигурки узнавались представителями своего сообщества. Кукла с возложенными на нее функциями являлась «информантом» только в определенном историко-культурном контексте. Этническая обусловленность рукотворной фигурки неоспорима, поскольку каж-

дый народ создавал её по своему образу и подобию. Антропоморфную миниатюру отличают документальная точность, информативность, самобытная эстетическая выразительность. Известно, что архаичные образцы кукол изготавливались без использования ножниц, не сшивались иголкой, а костюм создавался способом накручивания лоскутков на основу. Однако уже в конце XIX — начале XX века активно начинают бытовать и шитые куклы в сшитом же наряде. Вариативность кукольных форм задавал также рынок фабричной и кустарной игрушки. Появление фарфоровых и деревянных заготовок для создания фигурок способствовали размыванию канона архаичного антропоморфного образа.

Условность — главный признак традиционной куклы. Чем проще конструкция игрушки, тем отчетливее выявляются канонические составляющие антропоморфного образа, тем более значима информативная роль деталей, поскольку именно они являлись своеобразными медиаторами в процессе этносоциальной идентификации [1, с. 140].

Создавая кукол и игровое пространство, дети опосредованно получали представление о своеобразных идентификационных кодах (психосоматических и визуальных) как составляющих идеального облика в соответствии с гендерными и социальными стереотипами. Следует помнить, что речь идет не только об эстетических представлениях, поскольку эстетические запросы формируются в соответствии с определенными этическими нормами. Унифицированная формула, например, «красиво, значит правильно», свидетельствуют о необходимости рассматривать внешний облик человека в контексте соционормативных установок. Канонизированные представления о красоте человека, закрепленные в кукольных образах, были достаточно устойчивы и отражали этнические стереотипы в вопросах предпочтительности. Во время экспедиционных исследований, проводимых на рубеже XX — XXI веков в Волго-Уральском регионе, информантам (1920–50-х годов рождения) предлагалось создать кукол, подобных тем, которых они мастерили в детстве. В результате большее количество образцов представляли собой кукол в традиционных костюмах. Выбор лоскутков информанты поясняли следующим образом: «Мы такие цвета любим, они в нашем народном костюме», имея ввиду наряд, бытовавший активно в конце XIX — первой четверти XX века. [1].

Чтобы понять, насколько точно традиционная кукла воплощает значимые черты этнического образа, достаточно сравнить ее с персонажем в традиционном костюме (например, на исторических фотографиях, рисунках) или обратить внимание на костюмные комплексы в музейных

собраниях. Безусловно, речь не идет о прямом копировании, а лишь о наиболее значимых элементах, маркирующих этнический образ.

Прежде всего — пропорции кукольной фигурки, которые задаются соотношением высоты и ширины основы и обозначением соматических доминант — голова, талия/ бедра, ноги. Даже незначительное изменение этих параметров может трансформировать образ.

Наиболее привлекательные черты реального облика подчеркивались и в кукольном формате: пышные бедра, полные стройные ноги, тонкая талия, высокая грудь. Для формирования груди к основе могли привязать валик из ткани, шерсти, связать материю двумя узелками или подложить шаровидные детали под кукольную одежду. Соотношение широких бедер и тонкой талии могло достигаться за счет нескольких пышных нижних юбок — множества намотанных на основу лоскутков, которые «поддевали» под сарафан. Если реально бытовавший кафтан зрительно увеличивал бедра женщины за счет особого покроя — складок на спинке, то в кукольном воплощении данная деталь могла воссоздаваться даже из бумаги, сложенной «гармошкой». «Утяжелить» же нижнюю часть фигуры (что являлось привлекательным у некоторых народов), следовало с помощью напуска — пазухи на рубахе, которую формировали с помощью пояса, поясных и набедренных украшений. Ноги часто маркировали дополнительной обмоткой. Фигура могла и полностью скрываться под свободной одеждой — демонстрировалось то, что считалось привлекательными в этническом сообществе.

Следующий момент — цветовые кодировки, как основы куклы, так и ее наряда. Именно цвета указывают на гендерный, возрастной и социальный статус персонажа игры. В кукольном воплощении все разнообразие деталей реального костюма сводилось лишь к нескольким предметам, которые позволяли создать необходимый образ [2, с. 142]. Куклы- женщины в разных традициях должны были непременно иметь «юбку/паневу» или «сарафан», «платье-рубаху» или «халат», «пояс», и, самое главное, соответствующий головной убор. Особенно тщательно прорабатывались головные уборы куклы-невесты, будь то кокошник или же головное покрывало. А вот куклу-мужчину зачастую достаточно было надеть пояс, цвет которого пояснял роль фигурки в игре. Чаше всего кукол «наряжали» в праздничные костюмы, пытаясь доступными средствами достичь не только сходства с реальным костюмом, но, что гораздо более значимо — с реальным образом, персонажем.

Немаловажный аспект — использование «правильных» материалов. Если не представляется возможным подобрать аутентичные ткани,

то их можно заменить. Например, вместо используемых в реальном костюме шелка, бархата, парчи выбирались ткани похожие по фактуре. Именно так выходили из положения информанты, которым было предложено смастерить кукол из своего детства.

Таким образом, при воспроизведении традиционной куклы важно обращать внимание на пропорции антропоморфной фигурки, цвет и фактуру используемых материалов. Только при соблюдении этих условий будет выполнено произведение, представляющее собой куклу по мотивам традиционного образца (не традиционную куклу!). Допустим любой формат: копия/реплика памятника традиционной культуры или же собственное прочтение — интерпретация народной куклы. Можно создать авторскую куклу, которая будет презентовать определенное этнолокальное сообщество, или использовать для своего произведения традиционные конструкцию, материалы, техники.

Примечания

1. Информант Н. К., 1967 г.р. Полевые материалы автора: Экспедиция в Республику Марий Эл, 2009 г.
2. Колчина Е. В. Отражение представлений об идеальном облике человека в традиционной кукле коми (на материале коллекции РЭМ) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2: История. 2009. Вып. 4. С. 139–143.

УДК 745.542: [688.7:677.076.2] (470+571)

Неверова И. А.

Neverova I.

СОВРЕМЕННАЯ ВАТНАЯ ЕЛОЧНАЯ ИГРУШКА В РОССИИ: ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

MODERN COTTON CHRISTMAS TREE TOY IN RUSSIA: DEVELOPMENT PROSPECTS

***Аннотация:** В статье прослеживается история, традиции и современные тенденции в развитии ватной елочной игрушки в России, так же исследуются изменения ее образно-пластического языка и технологии создания.*

***Ключевые слова:** ватная елочная игрушки, технология изготовления, художественная культура XX века*

***Abstract:** The article traces the history, traditions and modern trends in the development of cotton Christmas tree toys in Russia, as well as examines the changes in its figurative and plastic language and technology of creation.*

***Keywords:** Cotton Christmas tree toys, manufacturing technology, art culture of the twentieth century*

В последнее время ватная елочная игрушка привлекает внимание не только специалистов, коллекционеров, но и любителей искусства: издаются книги, в интернете распространяется большое количество видео с мастер-классами по ее изготовлению, публикуются статьи о художниках, создающих авторские произведения. Волна интереса к этой, казалось бы, давно забытой технике создания елочных украшений вновь возникла в 2010-е гг. не случайно: ватная игрушка требует минимальных материальных затрат и дает возможность проявить свои творческие способности. Проанализировав историю развития ватной елочной игрушки в XX в. и художественные особенности данной техники, можно определить основные пути ее дальнейшего существования в современной художественной культуре.

Научной литературы, посвященной изучению елочной ватной игрушки, как феномена художественной культуры и искусства немного. Скорее она рассматривается как предмет коллекционирования или как проявление культурно-исторических и социальных процессов XX века. В начале зарождения и развития этого вида елочного украшения в России первые публикации были посвящены различным техникам и технологиям создания ватной игрушки, а научный взгляд на детскую

игрушку стал развиваться с учреждением в 1930 г. Межведомственного научно-художественного совета по игрушке и игровым материалам при Высшем совете народного хозяйства. В 1932 г. уже учрежден Всесоюзный научно-экспериментальный институт игрушки, который координировал разработку и инициировал направления развития в том числе елочной игрушки. 1930-е гг. были временем становления новой советской идеологии, и игрушка была важным предметом воспитания нового поколения. В журнале «Игрушка» [1] была опубликована статья «За полноценную игрушку», которая поднимала такие проблемы, как необходимость привлечь профессиональных художников, скульпторов к разработке качественных игрушек. Причем указывалось, что авторское право в этой сфере не защищено, что художник оказывается в сложной и не приемлемой ситуации, когда его разработки искажаются мастерами отдельных артелей, и первоначальный замысел не имеет ничего общего с окончательным вариантом. В отношении вагной игрушки это было особенно очевидным, так как технология ее создания уже предусматривает уникальность и единичность. Даже в руках одного и того же мастера каждая игрушка получает индивидуальные неповторимые черты. К сожалению, имена многих художников-мастеров, авторов ватных игрушек не только малоизвестны, но и забыты, так как в основном подобные игрушки создавались кустарным способом.

В 1930–40-х гг. выходят книги, посвященные технологии создания ватной игрушки. Д. В. Криволапов в книге Производство игрушек из ваты 1937 г. [2] подробно дает описание технологии создания ватных игрушек. Книга была написана с целью внедрить новые технологии для промышленного производства вагной игрушки, называя ручной метод устаревшим. Но, как оказалось, ватная елочная игрушка, при попытке ее стандартизировать теряла свою привлекательность, которая заключается именно в уникальной рукотворности. Все шероховатости и неровности, кривизна и кажущаяся небрежность исполнения, которая неизбежно появляется при изготовлении ватной игрушки, оказались главным ее художественным преимуществом. На долгие годы, с 1970-х гг. ватная елочная игрушка не только исчезла с прилавков новогодних базаров, но и выпала из поля зрения исследователей художественной культуры.

В начале XXI в. начинают появляться научные публикации, посвященные данной теме. История традиций празднования Нового года в России подробно изложена в книге Е. В. Душечкиной «Русская ёлка: История. Мифология. Литература» [3], где ватной игрушке уделено несколько страниц. Основным теоретическим трудом можно назвать

книгу доктора исторических наук А. Сальниковой «История елочной игрушки» [4]. Автор провела очень серьезную работу, проанализировав целый комплекс исторических и культурологических книг, архивных материалов, включающих тексты воспоминаний, мемуаров, в которых так или иначе затрагивается тема елочной игрушки. В последние годы вышли в свет несколько статей, в которых рассмотрены возможные варианты художественного развития именно ватной игрушки [5, 6, 7]. В 2018 г. в журнале «Наука и жизнь» была напечатана статья о художнице О. Л. Никифоровой, которая, продолжая традиции советских времен, создает в этой технике винтажные игрушки [8].

Несмотря на очевидную значимость темы, научной литературы, посвященной ватной елочной игрушке, как художественному явлению культуры, крайне мало. Представляется важным, исследовав историю и особенности технологии создания ватной игрушки, попытаться спрогнозировать возможные пути ее развития.

Известно, что технология создания ватной игрушки пришла из Германии. На основу — каркас из проволоки или дерева — накручивалась вата, верхний слой изделия проклеивался. Из книги Д. В. Криволапова «Производство игрушек из ваты» [3] можно узнать в подробностях технологию создания ватной игрушки: основа для нее — вата, но что касается клея, красителей — здесь были свои тонкости. Так среди сортов клея — помимо клейстера, применялся вишневый клей, желатин, гуммиарабик. В современных технологиях XXI века так же применяется клейстер на основе крахмала, несмотря на то, что нередко в мастер-классах, размещенных в интернете, предлагают использование клея ПВА. Как показала практика, все же, вата, пропитанная водянистым клейстером, более долго сохраняет пластичность, необходимую для формирования игрушки. ПВА в этом отношении менее удобен, но он идеально подходит для приклеивания мелких деталей из других материалов, таких как тканые детали одежды или пластиковые элементы декора, блестяшки.

Далее автор книги выделяет анилиновые красители, как основные при предварительной окраске ваты, из которой будут формироваться игрушки, а для готовой — автор называет целый ряд известных красок: от акварели, гуаши до масляных. В современной технологии XXI в. предпочтение отдается акрилу, который обладает выигрышными, по сравнению с другими красками, характеристиками. Предварительно окрашенная вата редко используется в современных технологиях. Интересен перечень вспомогательных материалов: многое уже не ис-

пользуется, например стеклянная пудра, которая опасна для здоровья, или бертолетова соль, но проволока, нитки, ткани — неизменны.

В XXI в. ватная игрушка переживает новое рождение: в Москве на территории Николо-Перервинского монастыря открыт музей ватной (русской) игрушки, где также работает Московская мануфактура по ее производству. В 2017 г. целая деревня Кузьмино Вязниковского района Владимирской области прославилась как уникальный центр по производству и продаже ватной игрушки. Оказалось, что это очень успешный не только бизнес-проект, но и социальный: созданием игрушек увлеклись целые семьи. «Московская мануфактура» нашла еще один очень интересный ход: привлечь к работе мам особенных детей, а деньги с каждой проданной игрушки направлять на адресную помощь им. Более того, в 2021 г. на базе «Московской мануфактуры» возник масштабный проект «Ватная игрушка — носитель культурного кода народов России», что еще больше послужит развитию и обновлению этого вида елочного украшения.

Ватная игрушка отличается от любой другой именно своей «рукодельностью» — неровная фактура содержит в себе теплоту человеческих рук. Интересно, что даже при едином образце у каждого мастера получается совершенно индивидуальная игрушка. В отличие от техники папье-маше специфическая фактура ваты, которой можно придать воздушность, значительно расширяет диапазон художественных приемов.

Многие современные мастера, стремясь к большей реалистичности и привлекательности изделия, предпочитают для изготовления лиц использовать полимерную глину. Но необходимо отметить, что кукольные лица, скопированные с шаблонных форм, уступают в выразительности кажущейся «неправильности» индивидуальных рукотворных произведений.

Ватная елочная игрушка обладает рядом уникальных художественных особенностей, таких как легкость и доступность технологий, экологичность материалов и уникальная фактура, позволяющая достигать максимальной художественной выразительности изделия.

История развития ватной игрушки в России прошла несколько этапов: от копирования западноевропейских образцов в конце XIX–XX вв. до создания оригинальных произведений в 1930–50-х гг. После полувекового забвения эта игрушка возрождается на новом качественном уровне.

Изменился ассортимент ватной игрушки по сюжету. Если на рубеже XIX–XX вв. преобладали игрушки, связанные с темой рождества, в советский период — с определенной идеологией, то возрождающаяся

в XXI в. ватная игрушка лишь обретает новый круг сюжетов. Среди основных тенденций можно выделить: создание ретро-серий, повторений коллекционных игрушек советской эпохи, также создание тематических наборов по мотивам сказок, как русских народных, так и зарубежных; также активно развивается целое направление — создание ватной куклы.

Новые материалы и технологии позволяют значительно расширить круг сюжетов и форм ватной елочной игрушки, а также свободно экспериментировать в области открытия новых пластических решений.

Примечания

1. За полноценную игрушку! (автор не указан) // Игрушка. 1937. № 8. С. 1–2.
2. Криволапов Д. В. Производство игрушек из ваты. М.: Л.: Всесоюзное кооперативное объединенное издательство, 1937. 47 с.
3. Душечкина Е. В. Русская ёлка: История. Мифология. Литература. СПб.: Норинт. 2002. 414 с.
4. Сальникова А. История елочной игрушки, или как наряжали советскую елку. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 240 с. (Серия «Культура повседневности»).
5. Зайцева А. А. Дед Мороз, Снегурочка: новогодние игрушки из ваты. М.: Эксмо-Пресс. 2016. 16 с.
6. Лысенко М. А. Куклы и игрушки из ваты. (Лучшие мастер-классы: от простого к сложному). М.: Эксмо-Пресс. 2016. 62 с.
7. Озерова О. В., Лончинская Т. Е. Реновация игрушки // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 6 (67). С. 256–258.
8. Максимов Д. Забавный народец // Наука и жизнь. 2018. № 12. С. 86–89.

УДК 7.071.1:069.445.55 Yazykova

Нинбург М. А.

Ninburg M.

КУКЛЫ ЕЛЕНА ЯЗЫКОВОЙ-КАСТИЙО

DOLLS OF ELENA YAZIKOVA-CASTILLO

Аннотация: *Статья призвана познакомить представителей научного сообщества с творчеством значимого художника, определить его место в парадигме современного искусства.*

Ключевые слова: *Елена Языкова-Кастийо, художественная кукла, авторская кукла*

Abstract: *The article is intended to acquaint representatives of the scientific community with the work of a significant artist, to determine their place in the paradigm of contemporary art.*

Keywords: *Elena Yazykova-Castillo, art doll, author's doll, artist doll*

Феномен художественной куклы в нашей стране существует уже на протяжении примерно 40 лет. Явление перестало быть новостью и постепенно становится традицией. За эти почти 40 лет создание кукол превратилось из редкой причуды художника в полновесный и признанный в культурном сообществе вариант художественного авторского высказывания. Направление набирает силу и начинает изучаться искусствоведами. Художники, стоявшие у истоков направления в нашей стране, не только яркие творческие индивидуальности с узнаваемым и уникальным почерком; каждый из них — отдельное типологическое явление в мире художественной куклы, определившее вектор развития целого направления на годы вперед. Кроме того, они открыли и разработали все жанры, в которых затем будут работать последующие кукольники.

В ряду мастеров первого уровня имя Елены Языковой стоит особняком. Она — «первый и лучший московский мастер авторских кукол» [1], человек, с которого, можно сказать, начинается история современной художественной куклы в России. Языкова создает кукол с 1978 г., и таким образом, эту дату можно принять, как условное начало развития направления авторской художественной куклы в нашей стране. Влияние ее личности на художественную жизнь в России в 1980–90-х можно сравнить с влиянием Лотты Притцель в 1910–20х годах на художественную жизнь в Германии. Произведения Языковой находятся

в ГИМ (г. Москва), Художественно-педагогическом музее игрушки (г. Сергиев Посад), в галереях и частных коллекциях Италии, Ливана и Саудовской Аравии. Борис Голдовский в своей энциклопедии сообщает также о документальном фильме, посвященном Елене Языковой «Правила пользования аттракционом» (режиссёр Тинатин Баркалая, 1992) [2, с. 290].

Елена закончила факультет проектирования интерьеров в МГХПА им. С. Г. Строганова, много работала как художник-оформитель. С 1979 года начала включать собственноручно сделанных кукол в свои интерьерные проекты. В качестве скульптурного материала использовала шамот [3, с. 114]. Известно также, что Языкова создавала кукол с фарфоровыми головами и конечностями, расписанными красками после обжига [4]. В 1991 году в журнале «Огонек» вышла статья о творчестве Елены Языковой, познакомившая читателей с явлением художественной куклы [5, цв. вклейка]. Возможно, это первая в нашей стране публикация такого рода и именно куклы Языковой стали для многих людей камертоном в оценке искусства авторской куклы.

В том же 1991 году Елена вместе с Екатериной Шахс и Мариной Лошак открыла в Москве художественную галерею «Роза Азора», в которой была создана особая, соответствующая куклам атмосфера.

В 1992 году Языкова изготовила несколько ростовых кукол для спектакля Романа Виктюка «Служанки» (в титрах к видеoverсии 1992 года не указана). Куклы Языковой появляются также в видеоклипе эстрадного певца Л. Агутина «Оле-оле» (1995 г.) и в моноспектакле актера и автора песен Петра Мамонова «Есть ли жизнь на Марсе?» (1997 г.).

Судя по вовлеченности Языковой в тогдашнюю культурную жизнь Москвы как оформителя, галериста и автора кукол, и по страстности, с которой она стремилась вовлечь в мир кукол всех окружающих, можно сказать, что с 1980-х годов и до начала 2000-х кукла-артобъект в сознании москвичей прочно отождествлялась с именем Елены Языковой.

Языкова выступила инициатором образования Ассоциации художников-кукольников при Секции художественного проектирования Московского союза художников в 1998 году.

В 1999 г. Елена уехала в Арабские Эмираты. Ныне живет в Испании, но бывает в Москве наездами, продолжая участвовать в культурной жизни столицы.

Уже начиная с 1990-х гг. Языкова занималась всеми типами кукол: декоративными, интерьерными, выше человеческого роста и life-size, стационарными, так называемыми будуарными (по сути, но которых так

еще никто не называл), а также кукольной и станковой скульптурой, коллажами, ассамбляжами. По работам Елены можно проследить изменение типологии художественной куклы и отношения к ней. Сначала куклы являлись частью декоративного убранства общественного интерьера. Однако Елена создавала не просто интерьеры. Это были целые миры, которые постепенно стали заселяться обитателями. И жители миров, и их окружение решались в одной стилистике, куклы подчинялись требованиям, предъявляемым к интерьеру. В куклах Языковой много декоративности, но не в виде орнаментики, а в качестве характеристики, деликатно вплетенной в художественный строй, ставшей сущностной частью произведения. Характерной особенностью также является «сдержанность» образов — при всей своей яркости и декоративности они не вторгаются в личное пространство человека, поскольку не требуют зрительного контакта. Очень многие куклы Языковой не смотрят на зрителя, хотя есть исключения (в более поздних, так сказать, отделившихся от интерьера); и даже в этом случае прямой взгляд не «активен», не требователен.

Постепенно кукла стала приобретать самостоятельное значение, прошла путь от «одежды стен» до спутника человека, допущенного в личное пространство. Наряду с крупными, самодостаточными скульптурами появились камерные куклы, которых можно посадить к себе на колени.

Изменение типологии неизбежно связано и с выбором скульптурного материала. В самом начале это были шамот и фарфор. В Аравии обнаружился третий вариант.

О своем особенном отношении к тому материалу, из которого создаются куклы и скульптуры, Елена говорит так: «Глину, из которой я леплю, выкапывают из холма на востоке Аравии, в городке Хофуф. Это в получасе от Бахрейна, откуда, по сказанию, вышли первые шумеры. Значит, я леплю из той же глины, из которой они были созданы... Я ничего не обжигаю — мне жалко. Глина со всем своим мусором — камушками, песком, морской солью — такая красивая, такая живая...» [6, с. 22]. Это свойство материала очень важно в творчестве Языковой: какой бы образ она не воплощала, он несет в себе вечную архаику, мировую историю и вечные истины. Эти погруженные в себя существа с вытянутыми лицами как будто родственники истуканам с острова Пасхи, и мезоамериканским статуэткам, и архаическим Корам с их улыбками. Они как бы находятся и по ту и по эту сторону времени, существуя одновременно в доисторической ближневосточной пустыне и под сенью католической церкви. Не случайно ее выставка 2008 года носила название «Аравийские сантос».

Конечно, мир творческих идей Елены не исчерпывается двумя этими полюсами, он гораздо богаче. Сама художница среди вещей и явлений, повлиявших на ее творчество, называет Суок из книги Ю. Олеси, героев произведений Т.-А. Гофмана, В. Одоевского, А. Чайнова, остатки кукольного дома, сделанного дедушкой, дореволюционные игрушки из бабушкиного комода, советские куклы 1950-х годов, уникальные автоматы Пьера-Жака Дро и куклы Кэте Крузе, фильмы Ингмара Бергмана и Федерико Феллини... [3, с. 115]. Можно продолжить этот ряд фильмами Пьера Паоло Пазолини и Сергея Параджанова, скульптурой А. Модильяни и другими значимыми и яркими явлениями мировой культуры, с которыми художница как бы чувствует родство, как и с арабийской глиной.

Когда смотришь на куклы Елены Языковой, создается впечатление, что пересечение культур произошло в них естественным образом еще в Москве — достаточно посмотреть на барочный колорит роскошных тканей и песчаную фактуру глиняных лиц. И ничего удивительного нет в том, что художница, в конце концов, оказалась на «родине сердца» в стране, где географически столкнулись две культуры, католическая и арабская, — в Испании.

Примечания

1. Кабанова О. Куклы смешанного культа // Ведомости. URL: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2006/10/11/kukly-smeshannogo-kulta> (дата обращения: 18.02.2020).
2. Голдовский Б. П. Художественные куклы: большая иллюстрированная энциклопедия. М.: Дизайн Хаус, 2009. 296 с.
3. Лопаткина Е. В. Авторская кукла конца XX — начала XXI века в России: история, типология, изобразительная специфика: дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. СПб., 2013. 196 с.
4. Кукла в старинной одежде. URL: <https://www.artantique.ru/item.phtml?id=1829> (Дата обращения 15.07.2020).
5. Языкова Е. «А роза упала на лапу Азора» // Огонек. 1991. № 21. С. 26–27.
6. Толстой А. Аравийские сантос Елены Кастильо // Коллекция N* = Collection. М., 2008. 1 (12): Спец. вып.: 10 лет ассоциации художников-кукольников. С. 20–24.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В СИСТЕМЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

УДК 391:398.86 (=161.1)

Буфеева И. Ю.

Bufeeva I.

ЧАСТУШКА КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

CHASTUSHKA AS A SOURCE OF STUDYING RUSSIAN FOLK COSTUME OF THE LATE XIX — EARLY XX CENTURY

Аннотация: Статья является продолжением исследований автора по изучению истории костюма и моды по материалам литературных и фольклорных источников.

Ключевые слова: мода, русский, народный, городской, крестьянский.

Abstract: The article is a continuation of the author's research on the study of the costume history and fashion based on the materials of literary and folklore sources.

Keywords: fashion, folk, urban, rustic, Russian.

По мнению исследователя русского фольклора Н. М. Ведерниковой, «народная одежда — этот наиболее характерный вид народного искусства — получила в фольклоре особенно широкое отражение, а описание одежды, вводимое в фольклорное произведение, становится весьма важным и надежным средством характеристики человека как выразителя традиционного крестьянского мировоззрения, его эстетических вкусов» [1].

Поэтому в таком жанре русского народного поэтического творчества как частушка, присутствуют уникальные характеристики «народной» моды России конца XIX — начала XX века.

Впервые упомянутая в 60-е годы XIX века, частушка занимала особое место в культурной жизни страны, включая и советский период истории. Она всегда была интересна специалистам, в том числе и тем, кто обращал внимание на присутствие в ней «народной» моды как атрибута, характеризующего особенности жизни того времени.

В этом плане можно, например, отметить исследование смоленского филолога М. С. Ефременкова, где не только детально описан состав народного костюма, но и дано его образное толкование [2].

Мне бы хотелось несколько иначе взглянуть на данный источник изучения отечественной моды, акцентировав обозначенные народом, а потому наиболее ценные, базовые социальные характеристики. Считаю, что через призму костюма можно увидеть «движение моды», ее временные изменения и эволюцию в конкретную историческую эпоху, в частности, в период конца XIX — начала XX вв.

Реформа 1861 года, отменившая крепостное право, обозначила разделение среди крестьянства. Часть крестьян осталась в деревне, и по-прежнему старалась опираться на традиции, но более значительная, потеряв право на землю, подалась в город на заработки, где и смешалась с городским населением. В этот период активно идет формирование подвижной буржуазной среды, где стираются сословные признаки. Меняется ассортимент (деревня-город), но при этом еще на рубеже веков в народном костюме сохраняется позиция главного: «По одежке встречают...». Костюм, базирующийся на традициях, постепенно утрачивает свои сакральные свойства, статичность и индивидуальные особенности центров традиционного бытования. На первое место выдвигается новый ассортимент и классовая значимость. Резко обозначается позиция социального неравенства и не только желание, но и возможность быть как зажиточные сословия. «Не садись фартовый рядом, подбирай себе с нарядом» [4, с. 113/190]. Появляются новые термины, характеризующие понимание народом моды. «Уж ты Ванька не форси, не свои носишь часы», «Не форси калошами, у тебя нет лошади» [4, с. 35/96.]. «Вы ребята не форсите, картуз на бок не носите» [4, с. 35/97].

Одновременно наблюдается слияние и взаимодействие крестьянской и «фабричной» моды. «Городские» оказывают влияние на деревню все больше и больше. Так, в крестьянской одежде покупные хлопчатобумажные и шерстяные ткани постепенно вытесняют домотканый лен. Расширяется использование цветных материй, в том числе и набивного ситца фабричного производства. Особое место в частушках занимают характеристики модных тканей и отделок, предпочтительных в народной среде. «Купи батюшка на платье голубого гарусу, погляди на ягодинку на море на ярус» [4, с. 27/45] или «Мама, ставь самовар, золотые чашечки, ко мне миленький придет в клетчатой рубашечке» [3, с. 398].

В частушках этого времени фигурирует мужская и женская одежда, головные уборы, обувь. У мужчин преобладают рубахи в разнообразной

колористической гамме: «Посмотрю на сенокосе — в голубой рубашке косит...» [4, с. 23/25] или «Каждый день в рубашке розовой, а сегодня в голубой, как ему не возноситься, каждой девушке любой» [4, с. 102/118]. Выделяются как особо престижные мужские рубахи из красного кумача: «По деревеньке пройду в красенькой рубашке, не для девок, не для баб — для своей милашки» [4, с. 420/53].

Интерес к красному цвету в народе был не случайным. Он ассоциировался с праздником. А с появлением анилиновых красителей ткани данной расцветки стали доступными для всех. Продолжается подобная мода и в городе: «Идет, бредет мастеровой в своей рубахе огневой...» [4, с. 185/28]. В этот период народный костюм активно влиял на светский. Рубахи становятся модными в среде писателей, художников, представителей творческой богемы. Мужской костюм деревни под воздействием светской моды все более становится городским. В частушках широко фигурируют появившиеся в народе предметы светского гардероба: «Какой сюртук, какие брюки у милого моего. Он возьмет гармошку в руки, все смотрела б на него» [4, с. 102/119]. «Вот они идут, идут наши миленьки, у них брюки галифе, рубашки синеньки» [3, с. 415/27].

Из традиционной крестьянской женской одежды в частушках встречается сарафан. «У меня на сарафане не нашивка — кисея...» [4, с. 101/115]. «Не найти такой красухи, как Манюхиной Анюхи — сарафан с оборочкой, волоски под гребеночкой» [1, с. 145]. В конце XIX века сарафан воспринимается как одежда устаревшая, поэтому в некоторых частушках прослеживаются нотки пренебрежения. «Моя милка шилом шила, топором лапшу крошила, рукодельная была, сарафаном пол мела» [4, с. 114/196]. В женской одежде место традиционной рубахи под влиянием светской моды на блузы начинает занимать кофта. Именно она оказывается на ведущем месте в женском народном гардеробе того времени, частично взяв на себя функции нарядной крестьянской рубахи. «Я сидела на печи в алой кофточке, свою русую косу держала в горсточке» [3, с. 392]. Умение шить и кроить по-прежнему ценится. Тогда же в частушке начинает широко применяться и понятие «мода»: «Сошью кофточку по моде, назади четыре шва, дабы дролечка посватался, радешенька пошла» [4, с. 141/355]. «Не завидуйте подружки моей кофте модненькой, не до кофты модненькой, рассердился родненький» [4, с. 456/274]. По-прежнему большое значение имеет цвет. Предпочтение отдается белому, розовому, голубому: «Я сидела на лугу, шила кофту голубу, нитка рвется, я вяжу, все на паренька гляжу» [4, с. 430/112]. «Кофту белую кроила — полки окоротила, гармониста поллюбила — сердце озаботила»

[3, с. 394]. Дополнением к кофте служит юбка. На первом месте юбки шерстяные и цветные, что опять-таки подчеркивает новый социальный статус женщины, ее активное включение в новую модную среду. Юбки носят и в деревне, и в городе. «Милая, милена, юбочка зеленая. Расскажи, милена, в кого ты влюбленная» [4, с. 417/35] «Объявилась нова мода шерстяные юбки шить, стали ношенски девчонки политических любить»... [4, с. 214/42]. В ряде частушек еще сохраняется сакральная функция цвета одежды: «Я надена черну пару, а ты милый примечай: кофта желтая — измена, юбка черная — печаль» [3, 431]. Ассортимент одежды становится все более обширным: деревня и народная городская среда впитывает светскую моду, появляется жакет: «Меня сватали по лету, у меня жакетки нету, меня сватали зимой, нету шубы никакой» [4, с. 162/479] и платье: «Купи маменька на платье, голубого в полосу, не отдавай далеко замуж, не услышишь голосу» [4, с. 170/528]. В частушке этого времени упоминаний предметов традиционного народного крестьянского костюма не так много. Из головных уборов у женщин значительное место занимает «обновленный» платок: «Купи батюшка платок, на затылочке цветок. Теперь мода на платки, на затылочке цветки». Фигурирует и модный ассортимент: «Кашемировый платок мне не по головушке: выйду замуж за дружка — подарю золовухке!» [4, с. 151/413]. Зато по частушкам видно, что в крестьянской среде еще остается свадебный обряд «расплетания косы», подчеркивая, таким образом, сохранение в костюмном комплексе традиционной прически: «Не ходите девки замуж, не плетите две косы, лучше с косонькой одной жить у маменьки родной» [4, с. 143/368] и головного убора: «Дайте, дайте погулять, дайте мне повольничать, скоро, скоро мне наденут шелковый повойничек» [4, с. 147/389].

В обуви традиционные лапти не в почете. Сапоги и ботиночки становятся все более и более доступными. «Эх, топни нога, не жалея сапога. Я не сто рублей платила и не тысячу дала» [4, с. 110/167], «А я дробь выбивала, разбила ботиночки. Остались на ногах чулки да резиночки» [4, с. 111/176]. И здесь модная обувь как «ориентир-пожелание», так и перспективная профессия сапожника. «Мой забавочка не косит, косу в руки не берет, сидит крашеным окошком, сапоги с набором шьет» [4, с. 100/111].

И если ассортимент народной одежды тяготеет к предметам светским, то «народное рукоделие» — способы исполнения вышивки, кружева, вязания и т. п. становятся необходимой составляющей моды данной эпохи. И теперь уже «народные технологии» оказываются для светской

львицы обязательной деталью туалета, такие, например, как в данной частушке: «Шила кофту-перекофту, кофту-выкофту-кофту, нашью бантики, кружки, чтобы сватались дружки» [4, с. 115/199].

Таким образом, анализируя русскую частушку, можно сделать следующие выводы:

1. В конце XIX — начале XX века русский народный костюм претерпевает серьезные изменения и формируется под воздействием светской моды буржуазной эпохи;

2. Снимаются все запреты и каноны в разработке изделий, утверждается возможность выбора в соответствии с собственным вкусом. Поэтому развивается тенденция разнообразия в ассортименте и оформлении.

3. Взаимодействие крестьянского и городского костюма приводит к появлению новой стилистики. Элементы городской моды проникают в деревню, а крестьянский костюм корректирует светский.

Примечания

1. Ведерникова, Н. М. Эстетика народной одежды в произведениях фольклора / Н. М. Ведерникова // Традиции народной одежды и искусство современного костюма: сборник научных трудов / НИИХП. — Москва, 1983. — 185 с.
2. Ефременков, М. С. О некоторых особенностях регионального костюма в поэтике смоленской частушки / М. С. Ефременков // Народный костюм Смоленской губернии: мат-лы науч.-практ. конф. — Смоленск, 2006. — 415 с.
3. Мудрость народная: жизнь человека в русском фольклоре: девичество. — Москва: Художественная литература, 1994. — 528 с.
4. Русские частушки. — Москва: Художественная литература, 1956. — 496 с.

УДК 747.012, 008

Воробьева Т. Ю.

Vorobyova T.

ЖИВОЙ ЦВЕТ

LIVING COLOR

Аннотация: В XX-XXI вв. в обиход дизайна введено понятие «живой цвет» в контексте массовой культуры и текстильных технологий, имеющие особенности в восприятии разных культур и практик дизайна.

Ключевые слова: цвет, дизайн, народ, время, бактерии, Луна, Солнце

Abstract: In the XX.-XXI. centuries the concept of «living color» has been introduced into the everyday life of design in the context of mass culture and textile technologies, which have features in the perception of different cultures and design practices.

Keywords: color, design, folk, time, bacteria, Moon, Sun

С наращиванием в бытности человеческой жизни XXI в. технологий цифрового кодирования в обиходе дизайна и моды появляется понятия живого цвета (англ. Living color). Вопрос триединства «рождение — жизнь — уход — перерождение» традиционно является для всех культур Мира основным. В связи с этим актуализируется понятие «живого цвета» в памяти человечества как особого смысла отношения к жизни и её источнику.

Посредством глобальной сети словосочетание Living Color (XX-XXI вв.) находится согласно следующим характеристикам цвета: пастырские проповеди; художественные произведения; кожа (тёмно- и чернокожие); красители, создающие эффект натурального, естественного цвета волос, тканей и микроорганизмов, бактерий. В основном «живой цвет» человечеством чаще позиционируется как источник биологических процессов. Подобный подход характерен в большей мере для западной цивилизации. Русскоязычным миром «живой цвет» воспринимается как жизнь человека, народа в виде психоэмоционального и когнитивного пространств, процессов синестезии (смешанного способа восприятия Мира посредством связи «цвет — свет — звук») [1, 2].

Словосочетание Living Color в англоязычных источниках информации встречается также в названиях:

1. рок-группы Living Colour (1984 г., Нью-Йорк), в состав которой входят темнокожие представители. Последний альбом группы (2017 г.) — Shade (рус. Оттенки);

2. комедийного телесериала *In Living Color* (рус. «В живом цвете») компании NBC (15 апреля 1990 г.);

3. первой ретроспективы (Швейцария) художницы стиля абстрактного экспрессионизма Ли Краснер (США; супруга Дж. Поллока) [5].

Официальное представление идеи сериала «В живом цвете» NBC обнаружится в 1960-х годы символизируя наступающую эру цветного телевидения [6]. Предопределяет тенденцию к цветности вещания логотип NBC (1956–1987 гг.) в образе стилизованного павлина с разноцветным хвостом из 11-и перьев. Идея логотипа NBC заимствована у Н. С. Гончаровой и её картины «Павлин под ярким солнцем (стиль египетский)» [3]. По случаю 60-летия телекомпании количество перьев С. Гейсбюлером сокращается до шести. Каждое из цветных перьев с 1981 г. означает отдельное подразделение компании: развлечения (красный), оранжевый (спорт), жёлтый (новости), зелёный (производство), синий (сеть), фиолетовый (станции). В отличие от картины Н. С. Гончаровой павлин NBC остаётся одним из самых известных логотипов в мире.

Вторая половина XX века характеризуется появлением стиля «поп-арт» и термина ««мультимедиа»» (1962). Представителем поп-культуры Б. Гольштейном демонстрируется светоцветомузыкальный аппарат, синхронизирующий световые эффекты, слайды, фильмы, движущиеся экраны (1966). Его опыты также отсылка к идеям русского искусства начала XX века — к стилю лучизма М. Ф. Ларионова [2]. В некоторой мере Гольштейном были соединены идеи синестезии А. Н. Скрябина, М. Матюшина и терменвокса Л. С. Термена. Кинетически-калейдоскопическое представление в Greenwich Village презентовало химические антрахиноновые, кислотные оттенки, не характерные для естественной цветовой среды за исключением пространства подводного мира, земных минералов и оптического видения космических объектов.

Культурам народов Мира с давних пор на планете Земля известно влияние на разные процессы лунного и солнечного циклов, солнечно-лунного и/или лунно-солнечного циклов. Световые циклы влияют на изменения планетарного масштаба, а также приливы и отливы. Один из первых учёных, научно доказавших влияние Луны на планетарные изменения (1225 г.) был Р. Гроссетест (теолог, первый ректор Оксфордского университета). Морские организмы типа моллюсков вида багрянка (лат. *purpura*) и группы мурекс (*murex brandaris*, *murex trunculus*), непосредственно связанные с теорией приливов и отливов, составляли основу первых текстильных красителей багряного цвета [4, с. 31]. Известно, что в красивых технологиях на насыщенность, оттенки цвета тканей оказывали

влияние не только уровень мастерства, качество и характер текстильного материала, но и лунный, солнечные и сезонные циклы. Тем не менее, в первой трети XXI в. технология производства красок и окрашивания на основе морских организмов остаётся для человечества недоступной.

Продолжение морской, глубоководной темы в дизайне наблюдается в 2019 г., когда Институтом цвета Pantone предлагается цветом года оттенок красно-жёлтого «16–1546 Живой коралл» (англ. Living Coral), который со слов исполнительного директора Л. Айсмен характеризует отражение коллективного опыта в глобальной культуре на определённый момент времени [7]. С языковой точки зрения Coral представляет анаграмму слова Color. Светоцветовые характеристики земных сред различны. Цвет «16–1546 Живой коралл» последовал за фиолетовым оттенком 2018 г. «18–3838 Ultra Violet», представленным в коллекциях Fendi, Chanel, Gucci и т. д. Солнечное ультрафиолетовое излучение непосредственно преобразует человека, изменяя при открытом контакте с ним, цвет кожных покровов человека от светлого до тёмного, уровень мелатонина и химический состав организма. Кроме того, фиолетовым цветом отражается некоторое направление движения ЛГБТ.

В качестве цвета 2022 года Pantone впервые за 22 года существования анонсировал созданный, а не выбранный цвет пастельного красно-синего и/или сине-красного оттенка новой реальности, метавселенной, цифрового пространства «17–3938 Very Peri (барвинок)» [8]. Традиционно цветок барвинок связан со стадией трансцендентного перехода, перерождения физического и духовного.

Оттенки цвета «17–3938 Very Peri» впервые получены в результате экспериментальной студенческой разработки Living Colour (2016 г.) [9]. В том же году компания спортивной одежды PUMA стала инвестировать в биодизайн. Воплощение идей студентов, создавших впоследствии группу Design to Fade, отразилось в совместном проекте с PUMA на Milan Design Week 2020. Коллекция PUMA была показана в лилово-сиреневых светлых оттенках «Living color» шестью культовыми, реконструированными предметами одежды (куртка-ветровка T7, кроссовки и т. д.) из разных влагоотталкивающих синтетических и натуральных волокон (шёлк, конопля). Суть предложенной Design to Fade биокрасильной технологии биофабрикации заключается в применении цветных бактерий краснопинной саламандры. Технологически окрашивание осуществляется под воздействием различных звуковых частот, приводящих к созданию геометрических узоров ткани с разной плотностью, равномерностью и насыщенностью окрашивания.

Понятие «живого цвета» в памяти человечества на разных географических территориях и у разных народов различается, как и представление о жизни, живых существах и характере их взаимодействия в диапазоне «растение — животное (микроорганизмы) — человек». В массовой культуре смыслы смешиваются и на первый план выходят идеи социальных групп, ориентированных на разнопропорциональные соотношения представления человека в соединении «внешнее — пограничное — внутреннее».

Западный мир склонен видеть живой цвет, прежде всего в животном материале по сравнению со славянским миром, традиционно использующим растения для окрашивания тканей. Цвет и цветок в русскоязычном пространстве характеризуется одним корнем. В целом развитие природоподобных технологий позволит понять давно забытое знание, характерное для каждого народа.

Примечания

1. Азимова Ю. Лекция «Живой цвет: тонкости цветовосприятия» как цвет влияет на наше настроение и самочувствие... Государственный Дарвиновский музей, 2022. — URL: <http://www.darwinmuseum.ru/projects/event/lekcija-zhivoj-cvet-tonkosti-cvetovospriyatiya> (дата обращения 02.02.2022).
2. Воробьева Т. Ю. Концепция образовательного дизайна «научная фантастика: прошлое — настоящее — будущее» в подготовке дизайнеров XX-XXI вв. // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2021. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица-ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург, 2021. С. 317–325.
3. Гончарова Н. С. Павлин под ярким солнцем (стиль египетский). — URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/collection/pavlin-pod-yarkim-solntsem-stil-egipetskiy> (дата обращения 02.02.2022).
4. Пастуро М. Красный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 160 с.
5. Lee Krasner. Living Colour/ EXHIBITIONS 07.02. — 16.08.20 / © 2022 Zentrum Paul Klee // URL: <https://www.zpk.org/en/exhibitions/review/2020/lee-krasner-living-colour-1955.html>
6. Luchtman & Ilfa Siebenhaar (дата обращения 02.02.2022).
7. Our History. 2022 NBCUNIVERSAL MEDIA, LLC. — URL: <https://www.nbcuniversal.com/history> (дата обращения 11.02.2022)
8. PANTONE 16–1546 TPX. Living Coral. — URL: <https://www.pantone.com/connect/16–1546-TPX> (дата обращения 02.02.2022).
9. ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЦВЕТ 2022 ГОДА PANTONE® 17–3938 Very Peri (барвинок). — URL: <https://pantone.ru/articles/color-of-the-year-2022> (дата обращения 12.02.2022).
10. Puma»s Design to Fade collection is biodegradable and manufactured on demand. Brands PUMA, Designers Living Colour, Streamateria. — URL: <https://www.fuorisalone.it/2020/en/events/474/Design-to-Fade> (дата обращения 07.12.2020).

УДК 791.43/45:687.16:792.024

Ёжикова Е. Л.

Ezhikova E.

ОСОБЕННОСТИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ И ХРАНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОСТЮМОВ ДЛЯ ТЕАТРА И КИНО

FEATURES OF MANUFACTURING AND STORAGE OF ARTISTIC COSTUMES FOR THEATER AND CINEMA

Аннотация: В статье рассматриваются принципы создания художественных костюмов для театра и кино и вопросы сохранения костюмов, имеющих культурную и историческую ценность для музейных фондов.

Ключевые слова: костюм, театр, кино, приемы и особенности проектирования, сохранение

Abstract: The article discusses the principles of creating artistic costumes for theater and cinema and the issues of preserving costumes that have cultural and historical value for museum funds.

Keywords: costume, theater, cinema, design techniques and features, preservation

*Вы обращаете внимание на костюмы
в фильмах, сериалах и театральных постановках,
оцениваете внешний вид персонажа?*

Существуют некоторые отличия в процессе создания кино и театральных костюмов. Но их объединяет общее, актёр и костюм в театре и кино — это единое целое, видимое воплощение сценического образа. Костюм — «вторая кожа» актера, нечто существующее вместе с его героем.

Выпускница кафедры «Дизайн одежды» Уральского государственного архитектурно-художественного университета (УрГАХУ), Аделина Шутова, возглавляющая цех по созданию и отделке театрального костюма в Ижевском театре оперы и балета, назвала создание театрального костюма — магией, одной из интереснейших работ. По совместительству она работает ассистентом художника по костюмам и ведет костюм от эскиза до изделия. И действительно, в театральном костюме много своих особенностей: обработка и пошив, припуски, которые в боковом шве могут быть до 4 см, ведь сегодня танцует один актер, а завтра его неожиданно может заменить другой. Подход к изготовлению сценического костюма в разных театрах имеет свои особенности. По рассказу нашей

выпускницы, участвующей в постановке оперы «Кармен», в Якутском театре оперы и балета, в мастерских этого театра, шьют как в ателье и практически невозможно расшивать костюмы, создающиеся индивидуально для каждого актера. Иногда проще сшить для солистки один и тот же жилет несколько раз, чем его переделать, отпороть подкладку. Это требует огромного мастерства и скорости выполнения, особенно когда в спектакле задействовано более 200 костюмов, а срок до премьеры менее, чем полгода. Главное, чтобы у зрителя из зала от костюма был нужный эффект, с учетом расстояния от авансцены до первого ряда 10 метров, плюс дым, полутьма. Во время представления весь свет в зале направлен на сцену и актеров, представленных в амплу героев. Мало кто задумывается, какая колоссальная работа была проделана, чтобы погрузить зрителей в мир исполняемого произведения.

Театральная сфера — творческий процесс, который разными средствами выразительности добивается от зрителя нужных эмоций. На самом деле постановка технической части спектакля не уступает по значимости творческой и это в полной мере можно отнести к созданию сценических костюмов. Много интересных моментов даже в подборе материалов: часто делают костюмы, например, из портьерной ткани, визуально подходящей и имеющей необходимую формоустойчивость. Обувь, как и головные уборы, изготавливают индивидуально для каждого артиста, на каждую постановку, однако, такое практикуют не везде. Наша выпускница, работает в театре всего 3 года. Начинала как помощник художника по декорациям, затем расписывала юбки для сценических костюмов в технике «батик», стала технологом по спектаклю, и вот теперь заведует цехом. Остается только порадоваться как стремительно все у нее получилось.

Разработка театрального костюма представляет комплекс задач, решаемых художником по костюмам с помощью художественных, конструктивных и технологических приемов. Самое творческое в процессе создания художественных эскизов — это поиск выразительных средств, отражающих информацию о культурной среде, характере персонажа, его психофизических особенностях. С режиссером и художником-постановщиком обсуждается смысл и эстетика спектакля, роль костюма, его функциональность. Продумывается общее количество костюмных комплексов для всей труппы, стиль костюмов главных героев и массовки, их общий ансамбль. Костюмы должны быть не только удобными, они должны нравиться актерам [1]. Эскизы дорабатываются, утверждаются образцы материалов, начинается техническая часть работы художника

с театральными цехами: с технологом пошивочного производства подробно обсуждается технический эскиз, определяются конструктивные и технологические приемы для создания нужной формы и зрительного впечатления. Создаются конструкции костюмов на индивидуальные фигуры для актеров, исполняющих главные роли, и на типовые фигуры, для актеров массовки. При пошиве почти никогда не создают макеты будущих изделий, изменения в конструкцию вносятся во время первых примерок. Это объясняется объемами заказа и ограниченностью во времени, необходимостью быстрее начать репетиции спектакля в костюмах, чтобы актеры могли к ним привыкнуть. После внесения изменений и уточнения конструкции на фигуре, костюмы отшиваются. Важен правильный выбор материалов: подбираются ткани необходимых цветовых гамм и фактур, отвечающие требованиям исторической достоверности, соответствующие образу героя и эпохе описываемого времени. Учитываются свойства ткани с точки зрения зрительного восприятия относительно источников освещения, степень насыщенности тона, возможные зрительные иллюзии. Демонстрация на сцене в деталях декораций окончательно подтверждает гармонию костюмов и общего сценического пространства будущего спектакля [2].

Художник по костюмам в кино также очень интересная и необычная профессия, предполагающая творческие вызовы в каждом новом фильме. Образ героя фильма может стать более ярко выраженным за счёт выбора цвета ткани костюма, фасона, или наоборот, стать менее заметным. Кинокостюм должен создать достоверный образ, раскрывая внутренний мир героя, при этом отвечая композиционным задачам и стилю картины.

Иногда, по сюжету картины, главный герой не меняет костюм на протяжении всего фильма. Например, для роли Вивьен Ли, в «Унесённые ветром» изготовили 27 копий платья, отличающегося только степенью износа на протяжении действия сюжетной линии фильма.

Костюмы изготавливаются разными способами: шьются в мастерской при киностудии, заказываются в ателье, покупаются в обычных магазинах или секонд-хенд. Даже если костюм героя выглядит обычно, это не значит, что он является повседневным элементом гардероба, наряды берутся напрокат или специально шьются в мастерских.

Именно такие театральные и кинокостюмы создаются в знаменитом лондонском ателье Angels Costumes, ведущем семейный бизнес с 1840 года. Свою деятельность Моррис и Даниель Энджел начали с магазина по продаже поношенных мужских костюмов. Блистающие во многих известных фильмах костюмы, изготовленные в ателье, полу-

чили премию «Оскар» 37 раз. Перед отшивом сложных заказов эксперты компании проводят исследования, изучают исторические иллюстрации уникальной библиотеки, крой и технологию, исследуют оригиналы, иногда обращаясь за помощью к музеям. Обычно макет костюма выполняют из дешевой хлопчатобумажной ткани и затем шьется оригинал из более дорогого материала. В ателье есть огромный зал-хранилище для одежды, высотой в три этажа, 15 мастерских, помещения для хранения фурнитуры, отделки, головных уборов и украшений [3].

Иногда костюм становится самостоятельным символом, своего рода метафорой, приобретает особую историческую ценность. Многие из костюмов героев знаменитых кинолент не сохранились, а материалы, из которых они созданы, почти распадаются под незначительным физическим воздействием. Понимание важности бережного к ним отношения пришло не так давно, чуть более двух десятилетий назад.

В декабре 2017 года, в Эрмитаже, в реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня» была создана «Галерея костюма». В ней нашлось место современным вещам из коллекций российских модельеров, а также сценическим костюмам. Коллекция галереи пополняется благодаря дарителям: оперная дива Анна Нетребко подарила музею свое концертное платье, прима-балерина Мариинского театра Диана Вишнёва — свой костюм из балета «Пахита», костюм для балета «Жизель» в постановке Большого театра, преподнес в дар музею Николай Цискаридзе. Эрмитажу было передано 34 предмета гардероба певицы Елены Образцовой, среди которых есть модели, созданные Вячеславом Зайцевым.

Многие костюмы из спектаклей и фильмов использовались неоднократно, становились постоянными экспонатами многочисленных выездных выставок и, как следствие, имеют сильный износ. Самые ценные из них восстанавливаются и сохраняются в музейных фондах театров и киностудий. Для сохранения исторического и современного текстиля в «Галерее костюма» Государственного Эрмитажа тщательно выдерживается климатический режим, совмещены сразу две функции: хранение и экспозиция. Ультрафиолет беспощаден к текстилю, поэтому на выставке царит полумрак, установлены специальные датчики движения, которые полностью выключают свет, когда помещение покидают посетители [4].

«Галерея костюма» открыта для будущих специалистов, студентов и молодых дизайнеров. Костюмные выставки имеют большой успех, независимо от того экспонируется ли историческая, сценическая, тради-

ционная или современная одежда. Ведь костюм — это зеркало эпохи, ее научно-технического уровня и культуры. По костюму мы многое можем узнать о каждом отдельном человеке и обо всем обществе в целом.

Примечания

1. Сахарова, Н. А. Методика идентификации объемно-пространственной формы исторического женского костюма по чертежам конструкций / Н. А. Сахарова, В. Е. Кузьмичев // Прогрессивные технологии и оборудование: текстиль, одежда, обувь: мат-лы докладов Междунар. науч.-практ. симпозиума. — Витебск, 2020. — С. 233–236.
2. Ковальчук, Л. Н. Основные этапы изготовления театрального костюма: опыт практикующего сценографа / Л. Н. Ковальчук // Искусство и культура. — 2014. — №2 (14). — С. 62–69.
3. Сехина, Е. Одежды ангелов: добро пожаловать в ателье, где создают костюмы для мирового кино / Е. Сехина // Вокруг света. — 2018. — Июль (№7). — URL: <https://www.vokrugsveta.ru/article/296345/> (дата обращения: 05.02.2022).
4. Столярова, Г. Государственный Эрмитаж приглашает оценить наряды // Ведомости. — 2018. — 10 апреля. — URL: <https://kp.vedomosti.ru/deluxe/article/2018/04/04/755825-vikroit-epohu> (дата обращения: 12.04.2022).

УДК 391:745.521:746.3

Игнатьева Т. И.

Ignatieva T.

СТИЛЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ НАРОДНОГО КОСТЮМА

STYLE AND ARTISTIC IMAGE OF FOLK COSTUME

***Аннотация:** Стиль, образ, канон в народной одежде глубокими корнями уходят в древние пласты истории и имеют большое значение для объяснения национальных основ костюма. Символическая сущность древнего русского искусства и народного костюма тесно связаны между собой.*

***Ключевые слова:** стиль, образ, русский народный костюм*

***Abstract:** Style, image, principles in folk clothes have deep roots in ancient layers of history and are of great importance for explaining the national foundations of the costume. The symbolic essence of ancient Russian art and folk costume is deeply connected.*

***Keywords:** style, image, Russian folk costume*

В искусстве одной из самых интригующих тем для художников и искусствоведов является стиль и образ. Понятие охватывает обширную область — от представления о художественном приеме до отождествления с основным принципом не только в искусстве, но и в реальной действительности.

Стиль, символика, канон глубокими корнями уходят в древние пласты истории и имеют огромное значение для объяснения национальных основ, начиная с истории раннего христианского искусства. Поэтому символическая сущность древнего русского искусства и народного костюма глубоко связаны с основами христианского миропонимания. Древние образы славянской мифологии обозначены в народном костюме вышивкой, ткачеством, набойкой. Магическими знаками узоров пронизана орнаментация женского народного обрядового костюма и предметов, имеющих отношение к свадебным ритуалам: рушники, платки, шали и конечно подвенечные кокошники невест. К произведениям народного искусства относятся и льняные домотканые рубахи с вышитыми подолами и оплечьями. Известными исследователями народного искусства такими как Г. С. Маслова, М. А. Некрасова, И. Я. Богуславская, И. И. Шангина и др. рассматривается и исследуется значимость русской вышивки, ткачества в орнаментации народного костюма. Вышивка представляет своеобразную энциклопедию образов, отраженных в народном

искусстве. Часто эти изображения построены как очень сложный узор со стилизованной фигурой «женщины-дерева», «женщины-вазона», «женщины-лягушки». Стилизованные изображения женской фигуры вышивались на донцах свадебных головных уборов, передниках-запонах, оплечьях рубах, тканых предметах народной одежды. Большой интерес при исследовании шитых золотной нитью изображений представляют донца сольвычегодских свадебных кокошников. Анализируя орнаментику кокошников Вологодской губернии, Г. С. Маслова отмечает длительное сохранение обрядовых стилизованных изображений на свадебных женских головных уборах, шитых золотной или серебряной мишурой по бордовому бархату или шелку в сочетании с жемчугом. Очелье в центральной лобной части выполнялось из позумента с поднизью из бисера или мелкого жемчуга, соединяющегося с височными подвесками-колтами, с нанесением крестов, сказочных грифонов [1].

Завершающими женский обрядовый и праздничный образ костюма всегда были украшения. А. Б. Рыбаковым сделан очень важный вывод, что в украшениях обрядовых одежд и облачений древнерусских княгинь было сохранено много откровенно языческого. Это височные украшения, серьги, налобная поднизь, бусы из янтаря, коралла, жемчуга, стекла, подвешенные в несколько рядов. Древними украшениями женского наряда были и широкие створчатые серебряные браслеты, которые использовали для удержания на запястьях длинных рукавов женской обрядовой одежды [2].

Большую значимость в женском комплексе придавали красоте и украшению волос. В национальных традициях многих народов использовались различные природные средства для укрепления волос и придания им красоты. Волосы древними приемами мыли кислым молоком, медом, ополаскивали отваром ромашки, корой дуба, хной, что придавало им золотистый оттенок. Расчесывали волосы деревянными или костяными гребнями, вплетая украшения в виде бус, шелковых лент, платков и косынок.

В каждой народной традиции существовали приемы ухода, убранства и украшения волос, переданные предками. В древних обычаях русской природы сохранялись красивые приемы убранства головы для всех возрастов. Девочки и девушки длинные волосы заплетали одну косу, а вокруг головы завязывали цветную ленту с нашитыми бусами, бисером. На конец косы подвязывали рукотворное украшение — «накосник», «косник» в виде треугольника или маленького веера. Украшение девушка мастерила сама из красивого лоскута шелка, бархата, парчи, кружева, нашивая бисер, бусы, жемчуг. Через кольцо накосник подвязывался лен-

той в заплетенную косу. Красивое рукотворное произведение *накосник*, одновременно могло быть и подарком на девишнике сестре, подруге или госте [3]. Такой красивый прием украшения волос существовал не только у русских православных. Когда невесте перед венчанием заплетали две косы, голову уже обвивали широкой девичьей «красотой перевязочкой» из парчи, позумента с большим бантом на затылке. Это головное украшение просватанной невесты надевалось с красивым нарядом невесты «*парочкой*». Парочка состояла из юбки с широкой оборкой, кружевом по подолу и кофты с баской. Шился наряд из узорного шелка, атласа или красивого ситца. Плечи закрывал шелковый платок с бахромой. Каждый день «на девишник» невеста могла менять по цвету кофту или юбку. Образ просватанной девушки в таком наряде приобретал особый характер — менялась походка, манера поведения.

Образ жизни русского крестьянства руководствовался житейской целесообразностью, здравым смыслом с остаточными проявлениями языческих обычаев. В обрядовые праздники происходили игрища скорморохов, играли на флейтах, гусях, различных колокольчиках (ширкунцы, брякунцы). Языческие традиции находили отражение в обрядовых костюмах, масках птиц, зверей. Основной целью магических действий народных обрядов в конечном итоге было благополучие рода, племени, хороший урожай и облегчение повседневной трудовой жизни. Но желание иметь красивый наряд и много украшений было у каждой крестьянки всегда. Большим искусством создания женской и мужской одежды владели крестьянские портнихи. Рукотворные техники крестьянского шитья являлись надежными приемами соединения полотен ткани при изготовлении одежды. Изнаночная сторона рубахи, наверхника, душегреи, сарафана была образцом швейного искусства по чистоте исполнения. Крестьянские методы, приемы обработки внутренних сторон и краевых полотен швейных изделий, не имеющих подкладку, были восприняты уже городскими закройщиками и портными при изготовлении светской одежды в к. XIX-н. XX вв. Использование для отделки и украшения одежды тканей различного характера в сочетании с вышивкой, кружевом было не только рациональным, но и являлось красивым декоративным приемом. Отдельные детали кроя изо льна, шерсти, шелка изготавливались со складками, сборками, что придавало фигуре определенный объем, форму и модный силуэт. Ширина и длина всех частей одежды строго соответствовала размерам человеческой фигуры. В соотношении с квадратом, прямоугольником или овалом праздничные крестьянские наряды отличались совершенством исполнения. Одежда и украшения

для человека всегда были и в настоящее время остаются возможностью представить свои индивидуальные качества и достоинства. Предметом научного анализа народного костюма являются жизненные проявления человека, его материальная культура, обычаи, эстетические нормы. Одежда, головные уборы, обувь остаются значимыми элементами культуры человека в окружающей среде и связаны с различными сторонами его жизни — с модификацией мировоззрения, с природными условиями и пр.

Источником сведений о народной одежде древних времен являются летописи, былины, иконописные изображения, что позволяет проследить изменения, которые происходили в народной одежде. Формы древней одежды славян в своей основе сохранялись, испытывая влияние различных традиций. Постепенно формировались определенные характерные особенности народного костюма, которые существовали как традиционные каноны на протяжении столетий. Проведенные исследования позволяют сделать вывод о том, что в силу длительной жизнеспособности отдельные формы народного костюма следует принимать как классические при создании современных форм одежды. Собранные в фондах различных музеев коллекции народного искусства свидетельствуют о разнообразии форм народного костюма и высоком уровне художественного мастерства. В России длительное время сохранялась строгая традиционность в народном костюме в силу того, что страна имела большую территориальную протяженность с преобладающим крестьянским населением, свято сохранявшим свои материальные и духовные ценности.

В настоящее время в период практического изучения народного искусства на занятиях в высших учебных заведениях, в музейных фондах происходит постижение и глубокое проникновение в тонкую природу образа народного костюма, разрабатываются приемы и методы реконструкции с учетом новых современных технологий [4]. Проникновение в эту таинственность путем выявления объективных причин длительной жизни народного искусства является постоянной темой учебных программ для искусствоведов, реставраторов, дизайнеров.

Примечания

1. Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX вв. / Г. С. Маслова. — М.: Наука, 1984.
2. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. — М.: Наука, 1981.
3. Игнатъева Т. И. Красный узор народного костюма / Т. И. Игнатъева. — М.: РИО РГУ им. А. Н. Косыгина, 2018.
4. Черемных А. И. Основы художественного конструирования женской одежды / А. И. Черемных. — М.: Легкая и пищевая промышленность, 1983.

УДК 687.01:391:303.446.2 (4:5)

Королёва Л. В., Королёва С. В.

Koroleva L. V., Koroleva S. V.

РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МОДЫ И ЗАПАДНОЕ ВЛИЯНИЕ

DEVELOPMENT OF NATIONAL FASHION AND WESTERN INFLUENCE.

***Аннотация:** перспективы развития отечественной индустрии моды строятся на анализе данных прошедших периодов. Очевидно, что события, произошедшие в прошлом и возникшие ранее тенденции, будут определять и её будущий характер. Тем более, что повышенный интерес к влиянию западной вестиментарной культуры на «незападные» страны, обозначенный динамикой развития всей истории моды, сегодня начинает подвергаться изменениям и утрачивает своё прежнее значение.*

***Ключевые слова:** мода Востока и Запада, отечественная индустрия моды, российская мода, европейская мода, лидеры мировой моды.*

***Abstract:** the prospects for the development of the domestic fashion industry are based on the analysis of data from past periods. It is obvious that the events that have taken place in the past and the trends that have arisen earlier will determine its future character. Moreover, the increased interest in the influence of Western vestimentary culture on «non-Western» countries, indicated by the dynamics of the development of the entire history of fashion, today begins to undergo changes and loses its former significance.*

***Keywords:** East and West fashion, domestic fashion industry, Russian fashion, European fashion, world fashion leaders.*

Распространение европейской вестиментарной культуры можно представить чередой ярких исторических событий, но, очевидно — это процесс длительный. Его можно сравнить с широкой рекой, берущей начало на западе европейского континента. Со временем, в эту реку вливались многочисленные притоки, менялись её берега, но сама река оставалась неизменной, как и природа, зародившейся там, моды. В ряду субординации критериев её распространения изначально выступало мануфактурное производство и торговля тканями — ведущее направление молодой европейской экономики.¹ По мнению Х. У. Гумбрехта: «Подобно большинству масштабных подсистем экономики, мода устроена так, что пользуются ею — хотя бы косвенно — все без исключения члены общества, независимо от степени вовлечённости в ритмический процесс её изменений». [2, с. 24]

Открытие нового «модного» пространства, это привлечение его в глобальный процесс исторического развития культуры, как и включение его в мир интересов западной индустрии, имеющей прочные исторические корни. Для того чтобы вернее понять её значение для современности, следует обратиться к краткой истории её становления.

Европа становится центром мирового культурного и экономического развития в эпоху Возрождения. Здесь одновременно рождается «мир-экономика» и новое социальное явление мода как эстетическое отражение этого мира, которые повлекли за собой культурное единство и явились причинами «проницаемости» Европы, её способности к торговым обменам, в том числе и обменам модными вкусами в одежде.

В XVI веке развитое мореходство позволило европейцам преодолеть изолированность своего континента — они открыли Америку, обогнув Африку, проникли в Юго-Восточную Азию. В последующие четыре столетия расселились на Американском континенте; открыли и заселили Австралию; создали громадные империи в Индии, Индокитае, Индонезии. Поделили между собой Африку. Осуществили торговую экспансию в Китайскую империю и вынудили Японию открыть границу для западной торговли и технологий, проявляя стремление охватить воедино сложность увиденного мира в желании создать его целостную картину. Освоение широких пространств и колониальная активность позволили европейским странам, перейти к установлению миропорядка и экспортированию «эстетических форм» по своему образу и подобию, практически, по всему миру.

В Европе были изобретены все виды кроя, которыми мы пользуемся по сей день: «В XIII веке лиф отделился от юбки. К XIV веку изобрели все виды клёша, вытачки. В XV — круглую пройму и, соответственно, круглый окат рукава». [1, с. 134] В эпоху Возрождения там были созданы новые «правила красоты» (отвечающие сегодняшнему дню) — «идеальное» было принято, как свойственная реальному суть. Возникает новое ощущение индивидуальности. Созданы условия для возникновения небольшой, но очень значительной по сути, группы светской интеллигенции, которой прежде не существовало. Появилась первая литература о моде и правилах светского этикета, о символике цветов и цветовых сочетаниях, где давались советы по составлению «говорящего» костюма.²

Европейская мода всегда развивалась как культурная традиция — «эстафета», передаваемая наиболее успешными городами. Нельзя не отметить и значение английской промышленной революции, поясняющей «истинные превращения» западной моды и её движущие силы в про-

странстве большой временной протяжённости. К XIX веку — периоду стремительного роста городов, в Европе сложилась та «идеальная экология» для развития моды, которой и предстояло определять её будущее влияние на весь мир вплоть до конца XX века.

Длительное время, западное влияние в развитии мировой индустрии моды, отмеченное стремлением к унификации, было важнейшим фактором экономического роста и материального прогресса. Но, судя по некоторым признакам, в начале XXI века, оно стало отчасти утрачивать своё прежнее значение, несмотря на то, что его воздействие на общество продолжает усиливаться. Вероятная причина кроется в том, что в существующих модных прогнозах не учитывается «назападная» ментальность человека, и неизвестно, будет ли это влияние, в конечном счёте, для него благотворным. Свойственное коллективному Западу понимание ценностей, прав человека и его частной жизни, привело к тому, что европеец и на себя смотрит как на «собственность», принадлежащую самому себе. Отсюда и его приверженность принципу индивидуализма и рациональное отношение к жизни, которое «сжимает» его художественное понятие «со-ощущения» до физиологии.

С потерей уверенности, модная индустрия Запада стала испытывать на себе, с одной стороны, последствия смещения центра «мир экономики» на Восток и, с другой — миграционного давления со стороны её бывших колоний. В её пространство, вселились и стали жить «другие сущности — культурная, социальная, политическая — беспрестанно в экономику вмешивающиеся, дабы ей способствовать либо с тем же успехом ей противостоять». [6, с. 389] Последствия этого обозначились в новом понимании Европой индивидуальности, выраженной в господствующем сегодня в моде дуализме философии человека: от макро- к микро-, точнее, диалектике короткого и длительного времени. Её эстетика, под влиянием Востока, всё больше превращается в своего рода «эстетику противоречия», как и противоречия между «символическим» и «декоративным», между общим и частным, а также промышленным, массовым производством и ремесленным авторским. Идеология и практика западной моды обратилась сегодня навстречу простоте и насущности, демократизации «телесных категорий», выступая инициатором зарождения новой «сиюминутной, быстрой моды», призванной удовлетворять подвижные и переменчивые нужды рядового человека, «а вовсе не потребности, обусловленные жизненным укладом и демонстрацией роскоши», которым она прежде была привержена. [4, с. 212]

Культура моды взаимосвязана с внешней средой, подчиняется ритмам, заданным этой внешней средой, как и подвержена влиянию информационных процессов и множеству различных циклов общественного, экономического и культурного развития, и «чтобы угадать будущее вообще и будущее моды в частности, нужно взглянуть совсем в другую сторону». [7, с. 218] Символизм восточного искусства не мог не пошатнуть европейских «ревнителей» традиционных стилей. Современной моде в равной мере стали присущи единство и многообразие, приверженность традиции и восприимчивость к новому. Есть основания полагать, что самодостаточность западной модели индустрии моды в чём-то принципиально несовершенна, однако, всё ещё продолжает предлагать свою «локальность на экспорт».5

Интерес «не западных» стран к собственной культуре, с её обращением к природе, на фоне развития техники и индустриализации производства — новый «микрокосмос», в котором каждая из этих стран сама создаёт атмосферу собственной жизни. Например, китайские потребители любят, когда что-то создается специально для них, а если и обожают всевозможные иностранные бренды, то единственно за «спецколлекции», которые те выпускают для китайского рынка. Сегодня китайская мода (как впрочем, и японская или корейская) проявляет повышенный интерес к прогрессивным стилям молодёжных субкультур, свободным от исторических ассоциаций. Внимание привлекают художественные направления, которые «словно бы отвергая» западное прошлое, заняты вневременными мотивами: «Стиль жителей Гонконга представляет собой микс из международных трендов. Здесь вы найдете всё: от японской готики и хип-хопа до брендированных девушек с сумками Birkin». [5] С другой стороны, многие китайские потребители с трудом отказываются от традиционных форм и норм поведения, что не может не оказывать влияние на стратегию и тактику достижения поставленных целей в китайской индустрии моды: «Если говорить о китайских женщинах в целом, то нужно сказать, что они одеваются более сдержанно по сравнению с западными», видимо потому, что для них «в приоритете само тело, а не то, что его прикрывает». [5] Способна ли восточная творческая мысль затормозить дальнейшее развитие западной моды?

Возникает и ещё один, интересующий нас вопрос. Возможно ли без европейского влияния создать «трендбук» на основе «русского кода»,4 заключённого, по мнению некоторых современных исследователей моды, в дуальности мышления «нашего» человека, сочетающего аске-

тизм с церковным великолепием, а также духовность и отказ от формы с избыточностью панк-культуры?

Очевидно, что российское общество более адаптировано к существующим изменениям, происходящим в западной модной среде, чем восточное, что позволяет ему более эффективно находить практические пути примирения с европейским образом жизни. «Нововведения» в сфере индустрии моды, регулярно разрабатываемые западными трен-аналитиками, сегодня нами не воспринимаются препятствием. В профессиональном сообществе есть понимание, что западная «история» содействует постоянному обновлению стратегии развития национальной моды, пусть и живущей в пространстве противоречий, и тем самым способствует получению ответов на возникающие «внутренние» вопросы». Игнорирование этих «нововведений» может лишь затруднить для наших дизайнеров поиск решений, позволяющих понять сущность проблем, действующих как в нашей отечественной индустрии моды, так и в нашем обществе. Позитивное развитие творческой мысли в дизайне костюма возможно при условии устранения некоторых «внутренних» препятствий, к числу которых, в первую очередь, можно отнести следующие: определение неправильной художественной стратегии и ограниченность экспериментального пространства, позволяющего апробировать новые материалы и технологии. Иначе «новые» возможности, декларируемые Западом, приходится интерпретировать на базе «устаревших понятий». Отсюда и противоречие: с одной стороны — талантливые художественные решения, а с другой — несоответствие современным вызовам собственного потребительского рынка.

За многовековую историю западной моды ей пришлось немало пережить, ко многому приспособиться, ассимилировать элементы различных культур, при этом, она сумела сохранить своё историческое наследие, в основу которого положено искусство кроя, производство «умного» текстиля, рациональность городской жизни и поиск индивидуальности. Надо полагать, что и в будущем она не утратит своё влияние и будет заслуживать внимания как мировой, так и отечественной индустрии моды. Создавать «собственную моду» следует не на противодействии западной, а параллельно с ней, продолжая развивать свою модель развития, пребывающую в конфликте интересов различных сторон. Обсуждаемая нами модель возрождения отечественной индустрии моды обладает динамикой, так как постоянно развивается по мере поступления новых трендов, в соответствии с изменениями мировой моды и усовершенствованием технических средств, используемых для её потребления и производства.

Вывод статьи заключается в следующем: для того чтобы творческая мысль в отечественном дизайне и в дальнейшем стимулировала прогресс, она должна рассчитывать на самостоятельность, использование местных возможностей и, во всё меньшей степени, полагаться на механизм западной рыночной экономики, уделяя больше усилий на развитие навыков по самообеспечению, позволяющих справляться с имеющимися трудностями. Наряду с этим, необходимо понимать, что понадобятся значительные средства для налаживания отечественной системы моды (включая область образования и творческую деятельность), способной прогнозировать собственную роль и последствия внешних нововведений в реальном секторе производства.

Примечания

1. Имеются ввиду торговые ярмарки тканей в Шампани, которые в XI–XII вв. были местом встреч людей со всей Европы — настоящий «подиум» на фоне готической архитектуры.
2. Например, в Венеции, Риме, Болонье законы о роскоши относили чёрный цвет представителям патрицианских родов. Впоследствии чёрный цвет в одежде стал в Европе атрибутом профессии: профессоров университетов, адвокатов и врачей.
3. Не зря в работах многих отечественных и зарубежных исследователей моды, начиная с эпохи Возрождения, история костюма рассматривается в каждой, отдельно взятой стране.
4. Этот вопрос обсуждался в беседе Максима Муратова с тренд-аналитиком Марией Азовцевой на веб-семинаре «Русский код» (дата проведения 18.12.2021 г.) Более подробно с этой темой можно познакомиться на YouTube (материалы XXVIII Всероссийского взб-семинара «Тренд-Смета», версия 2021,2).
5. Рейнах С. придаёт этому явлению большое значение, а тема итальянского экспорта моды в Китай, получает у неё глубокое развитие и ставит под сомнение концепцию Вебера о существовании особых связей между современностью и западной цивилизацией.

Литература

1. Градова, К. Театральный костюм / К. Градова. — Москва: Союз театральных деятелей, 1987. — С. 134.
2. Гумбрехт, Х. У. Три загадки моды. Мода и дух времени / Х. У. Гумбрехт // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. — Москва: НЛЮ, 2006. — Вып. № 1. — С. 24.
3. Мерцалова, М. Н. Костюм разных времён и народов / М. Н. Мерцалова. — Санкт-Петербург: Чарт. Пилот, 2001. — С. 154.
4. Уилсон, Э. Городская мода. Культура. Культурная география современного города // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. — Москва: НЛЮ, 2006. — Вып. № 1. — С. 212.

5. Синайски, Р. Made in China: как на самом деле устроена мода в Китае. Китайцы о себе и своей стране // Buro247. ru: [сайт]. — URL: <https://www.buro247.ru/fashion/expert/made-in-china-kitaytsy-o-tom-kak-ustroena-modav-i.html> (дата обращения: 24.04.2022).
6. Смит, А. Исследование о природе и причинах богатства народов / А. Смит. — Москва, 1962. — С. 389.
7. Уилсон, Э. Городская мода. Культура. Культурная география современного города // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. — Москва: НЛЮ, 2006. — Вып. № 1. — С. 218.

УДК [7.05:39:004]:316.7:747.023.2

Лященко О. П.

Lyashchenko O.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

NATIONAL DESIGN IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION

Аннотация: В статье рассмотрена проблематика влияния массовой культуры на современный дизайн в системе информационного общества. Затронуты аспекты формирования тенденций и культурологических особенностей художественного проектирования.

Ключевые слова: массовая культура, информационное общество, дизайн

Abstract: The article discusses the problems of the influence of mass culture on modern design in the information society system. Aspects of the formation of trends and cultural features of artistic design are touched upon.

Keywords: mass culture, information society, design

Процесс глобализации оказывает прямое влияние на формирование массовой культуры в современном информационном обществе, выстраивая новый подход к прочтению традиционных принципов в искусстве. Однако, при характерной для постиндустриального общества тенденции к обобщению различных культур и созданию единого цифрового пространства, у современного человека возникает потребность в возвращении к истокам и самопознании себя через призму культурного кода. Массовая культура начинает транслировать переход локального в глобальное и возрождение традиций в условиях мировой цифровизации. Национальные мотивы различных регионов мира становятся платформой для реализации творческих проектов и интегрируются в современный дизайн.

Термин массовой культуры применяется с сороковых годов двадцатого века, хотя предпосылки к его возникновению появляются еще в конце XVIII столетия, когда происходит промышленная революция, предшествовавшая глобальным изменениям в общественном строе и как следствие изменению представлений о роли культуры. Возникновение новых социальных слоев и появление у них доступа к полноценному образованию, позволяющему напрямую соприкоснуться и формировать новое эстетическое художественное восприятие, разделяет культуру на массовую и элитарную. Такое деление определяет степень влияния

малой группы людей, на сознание большинства. Несмотря на противопоставление массового искусства элитарному, так или иначе прослеживается четкое влияние традиционных укоренившихся представлений о культурных явлениях, находящихся под влиянием элит. Произведения прикладного искусства, выполненные вручную, адаптируются под машинные производства, становясь доступными для большего количества людей. Стремительное развитие индустриального общества и механизированного труда привело к перепроизводству, что отразилось на качественных характеристиках производимой продукции и информации, транслируемой в письменных и цифровых источниках.

Вместе с термином «массовая культура» появляется понятие «информационного общества», в котором главная роль отводится знаниям. Информация, ее хранение, переработка и реализация становятся первоочередной задачей общества, постепенно переходящего в глобальное цифровое пространство. Американский социолог Д. Белл назвал концепцию информационного общества «революцией в организации и обработке информации и знаний, в которой центральную роль играет компьютер», через который поступает основной поток информации, влияющей на формирование наших политических, социальных, вкусовых, эстетических мнений и предпочтений.

Как и в любые времена, искусство является отражением глобальных событий, транслируя актуальные проблемы и течения в обществе. Находясь под влиянием массовой культуры, текстильный дизайн так же как и другие сферы художественного проектирования, модернизируется и трансформируется исходя из основных мировых тенденций, которые в свою очередь обусловлены экономическими, культурными, социальными и региональными особенностями.

Различные тренд-бюро, занимающиеся сбором и аналитикой информации, предоставляют ежегодные отчеты о современных тенденциях, на основе которых формируются тренды в модной индустрии, в сфере дизайна и т. д. Отслеживая происходящие глобальные перемены, агентства выявляют наиболее важные и перспективные направления, которые отражают актуальные потребности общества. Созданная продукция внедряется через модных инфлюенсеров и трендсеттеров, формируя интерес потребителей и становясь трендом. В условиях современного цифрового общества, складывается обратная связь элитарной и массовой культур, где последняя выступает доминантой.

Находясь под влиянием большого потока информации, современный человек все чаще стремится к самоидентификации и уединению. В со-

временном постиндустриальном информационном обществе, важным фактором является формирование личной визуально-тактильной среды, способствующей максимальному расслаблению. Концепция декорированного помещения выходит из моды, так как люди хотят выступать в роли дизайнера, самостоятельно принимая решения по отношению к планировке и наполнению интерьера. Декор является характеристикой и отражением внутреннего мира каждого отдельно взятого потребителя, его традиций и личных представлений о жизни. Таким образом, сохраняются и транслируются новые культурные основания, базирующиеся на современном художественном восприятии [1, с. 24] и личные представления, сформированные на культурно-историческом базисе, что отражается на эстетических предпочтениях потребителей. Это, в свою очередь, сказывается на тенденциях в сфере текстильного и интерьерного дизайна. В условиях глобализации проблема самоидентификации остается особенно актуальной и решается путем формирования вокруг себя максимально комфортного пространства, соответствующего эстетическим, прикладным и эмоциональным особенностям человека.

В годы расцвета парижской интерьерной ярмарки Maison& Object, агентства Nelly Rodi, Elizabeth Leriche, Croisements, формируя инсталляции, посвященные различным трендам, был представлен стенд «Создавать» (Make, 2015), предвещающий возвращение интереса к ремесленным практикам. Возрождение интереса к рукотворному ремеслу, народным мотивам и традиционным орнаментам в современном дизайне, свидетельствует о возвращении общества к архетипическим основам различных культур.

Современному дизайнеру необходимо акцентировать внимание на проблемах национального дизайна, выделяя локальные особенности, отражающие специфику различных стран. Влияние той или иной культуры в информационном обществе выражается не только через первичные визуальные характеристики, но и транслируется через адаптацию бытового уклада, социальных особенностей региона.

Одним из таких примеров ярко выраженного традиционного элемента культуры является ковер. Этнические особенности восточных регионов уже долгое время интегрируются в культуры других стран, стимулируя возникновение нового подхода в проектировании текстильных изделий. Являясь неотъемлемой частью интерьерного убранства, современный ковер подчиняется не только технологическому процессу, но и тенденциям мирового дизайна, определяющим визуальные характеристики изделия. Долгое время ковровые полотна были доступны только королевской

знати и людям с высоким достатком, что определяло их как предмет роскоши и элитарного искусства.

Пройдя длительные этапы от сугубо утилитарного предназначения до художественно-эстетического, в современном мире ковроткачество приобрело комплекс качеств, учитываемых при создании ковровых изделий. В настоящее время для общества помимо внешнего вида элемента декора, важной составляющей становятся его качественные и тактильные характеристики, а интерьеры частью которых являются ковры, представляют собой совокупность различных элементов, создающих общий гармоничный облик помещения. Современный дизайн выступает как способ преодоления противоречий между утилитарной, технологической необходимостью и эстетическими запросами культуры в типовой форме вещи [2, с. 106], способствуя формированию нового подхода к проектированию среды и объектов находящихся в ней.

Текстильное оформление предстает доминирующим элементом жилищного пространства, выполненного в простой и лаконичной манере. Ковер становится связующим звеном и центром композиции, дополняющим сдержанный интерьер и уравнивая другие элементы декора. Он может служить для зонирования помещения и связи интерьера с природным ландшафтом. Современные мировые тенденции все больше стимулируют людей на возвращение к природе и обустройству жилищного пространства с применением растительных элементов или же текстильных изделий вдохновленных природными формами. В условиях пандемии, охватившей мировое сообщество, мы столкнулись с необходимостью нахождения в пространстве своих домов и квартир в течение длительного периода. Это также сказалось на цветовых и тактильных тенденциях в текстильном дизайне.

В современном информационном обществе массовая культура занимает главенствующую роль в формировании тех или иных предпочтений потребителей. Процессы глобализации приводят к популяризации отдельных видов национальных культур по всему миру, однако, существуют риски вытеснения международными культурными явлениями локальных с последующей трансформацией их в межнациональные.

Перед современными дизайнерами стоят различные задачи, одной из которых является реализация проектов с учетом актуальных тенденций, без потери качественных характеристик, основанных на учёте индивидуальных особенностей своего региона и трансляция их в массовую культуру.

Примечания

1. Маюнова, О. И. Специфика материально-художественной культуры (декоративно-прикладных искусств и дизайна) в эстетизации предметного мира и человека: диссертация... кандидата философских наук: 24.00.01 / О. И. Маюнова. — Томск, 2003. — 170 с.
2. Чепурова, О. Б. Художественный образ в дизайн-проектировании объектов культурно-бытовой среды: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.06 / О. Б. Чепурова. — Москва, 2004. — 222 с.; Абаимова, Е. Л. Дизайн как общекультурный и национальный феномен: диссертация... кандидата философских наук: 24.00.01 / Евгения Леонидовна Абаимова; Юж. федер. ун-т. — Ростов-на-Дону, 2009. — 147 с.; Ситкин, А. М. Массовая культура в информационном обществе / А. М. Ситкин, А. М. Багаудинов // Социально-гуманитарные знания. — 2013. — № 10. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/massovaya-kultura-v-informatsionnom-obschestve/viewer> (дата обращения: 13.02.2022); Каткова, М. Г. Трансформация культуры в информационном пространстве современного общества: автореф. дис.... кандидата философских наук: 09.00.11 / М. Г. Каткова; Саратов. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. — Саратов, 2010. — 150 с. — URL: https://www.sgu.ru/sites/default/files/dissnews/old/synopsis/katkovaavto_0.pdf (дата обращения: 10.02.2022).

УДК 745:069.12 (470.12)

Малашина С. Н.

Malashina S.

ГОЛОС РЕМЕСЕЛ ЗВУЧИТ

THE SPIRIT OF HANDICRAFTS CARRIES ON

Аннотация: В статье рассматривается этнокультурный ремесленный комплекс «Резной палисад» как центр поддержки вологодских ремесленников и лаборатория этнодизайна для сохранения и развития народных промыслов

Ключевые слова: Вологда, «Резной палисад», ремёсла и промыслы, этнодизайн

Abstract: The article considers the ethno-cultural craft complex «Carved Palisade» as a support center for Vologda craftsmen and an ethno-design laboratory for the preservation and development of folk crafts

Keywords: Vologda, «Carved palisade», crafts and crafts, ethnic design

«Без ремесла как без рук», «Знания и ремесло человека красят» — эти и многие другие русские пословицы и поговорки сохраняли и передавали из века в век трепетное отношение людей к ремеслу, которое помогало выжить и стать уважаемым членом в любом обществе.

Вологодская область относится к местам традиционного расположения народных художественных промыслов. Однако из двух с половиной сотен ремесел сохранилось в настоящее время лишь около десяти и чтобы сберечь и развить это наследие, в Вологде было открыто муниципальное учреждение МАУК «Резной палисад». За 11 лет своей работы эта организация стала мощным центром, объединившим мастеров города и области. Команда центра вела разностороннюю деятельность, начиная от взаимодействия с ремесленниками и сбытом их продукции до организации международных ремесленных ярмарок и фестивалей. Данная статья предлагает проанализировать опыт работы комплекса для его возможного использования в дальнейшем.

Этнокультурный ремесленный комплекс «Резной палисад». Начало. Центр ремесел и народных промыслов «Резной палисад» открылся в Вологде в апреле 2010 года. Вологодские мастера позитивно отнеслись к концепции «Резного палисада», которая предполагала не только консервацию традиции, а соединение этой традиции и современности, переосмысление народных промыслов как живого, а не утраченного. В концепции этнокультурного ремесленного комплекса была выстроена

многоступенчатая система развития ремесел и народного искусства. Все мероприятия должны были проводиться не разрозненно, а системно, с привлечением всех заинтересованных сторон в продвижении ремесленного туризма и экскурсионной деятельности.

Мастер народных промыслов это, в первую очередь ремесленник, которому необходимо реализовывать свою продукцию. Для этого важно было ввести в цепочку мероприятий по сохранению промыслов открытие торгового пространства для продажи народных промыслов и сувенирной продукции, а также разработать методы популяризации изделий мастеров. Для этих целей при центре «Резной палисад» открылась лавка «Ремесло», где были представлены авторы и их изделия. Индивидуальная работа с каждым мастером, внимательный выкуп изделий позволили проводить жесткий отбор и поддерживать высокий уровень ассортимента в лавке. При этом, работы мастеров могли быть представлены на выставках, как произведения искусства, и в то же время иметь сбыт в лавке.

Само место расположения центра «Резного палисада» — вологодский резной забор, двухэтажный дом с угловым балконом, деревянные мостики, ведущие в цветущий двор — все это создавало особую атмосферу. Здесь начали проходить мастер-классы, семинары, лекции, творческие вечера. Ремесленники называли Центр ремесел «Резной палисад» своим вторым домом. Всего за несколько месяцев заповедный уголок Вологды в историческом центре ожил. Вслед за известными мастерами в «Резной палисад» подтянулись начинающие. В 2014 году на базе МАУК «Резной Палисад» было организовано некоммерческое партнерство «Товарищество мастеров народных промыслов». В базе данных на тот момент числилось 250 человек, то есть всего за четыре года в Вологде количество ремесленников увеличилось в 5 раз.

Следующим этапом в деятельности «Резного Палисада» стала организация фестиваля народных промыслов. Первый «Голос ремесел» прошел при поддержке администрации Вологды в сентябре 2014 года и стал одним из самых масштабных мероприятий под открытым небом для областного центра. Организаторы фестиваля ставили задачу: рассматривать народную культуру в контексте современности. При этом, было важно, чтобы она не становилась чем-то элитарным, а воспринималась всеми как нечто свое, очень близкое, родное. У «Голоса ремесел» появилась свежая современная концепция и очень живая, подвижная структура, как у традиционных русских праздников с самобытными, яркими народными гуляниями и забавами, где каждый участник и артист, и зритель одновременно.

«Голос ремесел» — один из немногих фестивалей, который попытался максимально охватить все направления и виды народных художественных ремесел, бытующих в современной социокультурной практике. Поскольку это фестиваль — конкурс, у мастеров появилась возможность не только торговать, но и предъявить свои изделия экспертам. В основе концепции «Голоса ремесел» лежала идея показа традиционного материала (народные ремесла и промыслы, фольклор) в архаичном городском окружении (исторический центр Вологды) нетрадиционными, «радикальными» средствами. Было важно погрузить современного зрителя, особенно молодого, в мир народной культуры, попытаться приблизить его к пониманию смыслов традиционной культуры, семантики художественных образов народного искусства.

К стилистическому решению фестиваля был применен особый подход. Современный, графически сдержанный дизайн мероприятия визуально собирал воедино культурную цепочку ремесел и промыслов от древности до наших дней, соединял прошлое и настоящее. Узнаваем был и логотип фестиваля — лев, как современное дизайн-прочтение знакового образа русского народного декоративно-прикладного искусства. Важно было создать некие культурологические петроглифы, остающиеся в сознании молодого поколения.

Секрет популярности форума заключался в синтезе архаичных форм культуры и нео-направлений, что ни в коей мере не искажало традиции, напротив, делало их интересными и доступными для людей разных возрастов, особенно привлекательными для детей и молодежи. «Голос ремесел» как бы вел с ними диалог на понятном, интерактивном языке. «Голос ремесел» стал прекрасной коммуникативной и образовательной площадкой. На фестиваль стали съезжаться тысячи гостей и участников, в том числе, носители культуры, этнографы, искусствоведы, энтузиасты, мастера народных промыслов и просто зрители, которые общались, обменивались знаниями. Здесь происходила та самая передача традиций «из уст в уста», «от поколения к поколению». Таким образом, «Голос ремесел» — стал один из немногих фестивалей, где люди собирались целыми семьями, от мала до велика, что в условиях урбанизации — большая редкость.

«Голос ремесел» открыт для всякого рода экспериментов — танцевальных, музыкальных, модных, театральных, архитектурных и даже спортивных, сочетающих в себе традиции и современное творчество. Самое яркое зрелище проходило в ремесленном посаде. Особенной популярностью пользовались перфомансы, когда на глазах у зрителя мастер

создавал то или иное изделие, попутно вступая в диалог с публикой, приглашая поучаствовать в рабочем процессе.

Философия «Голоса ремесел» позволяла смешивать разные стили и направления, традиции и современность, экспериментировать с музыкой, хореографией, модой. Поэтому дизайн — крепкий мост между забытым «вчера» и актуальным «сегодня». Эксперты высоко оценили проект, отмечая его масштабность и инновационный подход к показу традиционной ремесленной культуры, рассчитанный на современного потребителя.

«Голос ремесел» следует рассматривать и как обширную культурно-образовательную программу, когда на различных культурных площадках города проходят лекции, театрализованные представления, демонстрация неигрового авторского кино по тематике фестиваля, творческие встречи с художниками-прикладниками, искусствоведами. Для профессиональной аудитории организуются круглые столы и семинары, в проведении которых участвуют ведущие специалисты в области традиционной народной культуры из Москвы, Санкт-Петербурга, регионов России.

Многообразна и выставочная программа фестиваля. По образному и меткому замечанию кандидата искусствоведения, заместителя директора Российского института истории искусств Анны Федоровны Некрыловой, «этнографический праздник с деловым уклоном смог совместить ряды ремесленников с серьезным разговором о проблемах народных промыслов и судьбах народного творчества в наши дни и в будущем». Фестиваль «Голос ремесел» — пример успешного опыта использования ресурса ремесленной культуры в разработке продуктов в сфере культурно-познавательного и этнографического туризма. Фестиваль стал еще одним продуктом событийного туризма в рамках разрабатываемого культурно-туристского проекта «Серебряное кольцо России».

Туристические маршруты в Вологде непременно ведут в лавку «Ремесло». Именно здесь происходит встреча удивительных рукотворных вещей и поклонников народного искусства. В лавке представлены все промыслы, которые сохранились в вологодской области: кружево, вышивки, роспись, береста, ковка, резьба по дереву. Здесь нашла свое пристанище и «Артель Нарядно», концепт которой зародился на фестивале «Голос ремесел». Сначала в качестве ярких образов на сцене, затем, как участник конкурса и впоследствии, как отдельный бренд одежды. Авторы, имея в своем распоряжении большие коллекции этнографических предметов, решили увековечить их в современных принтах, нашитых на одежду. Картинка принта была полностью позаимствована

из этнографического материала: прялок, сундуков, вышивок, филенок дверей и т. д., на которых запечатлены замечательные растительные узоры, уникальные птицы, удивительные кони, солярные знаки, загадочные деревья, добродушные львы и сказочные коты.

Следует отметить, что северные орнаменты имеют очень древнюю историю и несут определенный культурный код. К тому же они красивы даже взятые отдельно от предметов. И очень актуальны. Особенно если их поместить в некий современный контекст. Этим контекстом стали платья нетрадиционного, прямого покроя из льна. Эта модель была разработана специально для показа принтов и стала, можно сказать, выставочным стендом для демонстрации этнографических сюжетов. Особенность стилистики этих предметов в том, что они по своему крою не относятся к этнике. Этот стиль авторы обозначили новым термином — этноконцепт. Важно, что изделия «Артели Нарядно» стали интересны молодому поколению. Ребята с удовольствием приобретают футболки и толстовки, сумки и кофты артели «Нарядно».

Специалисты, сотрудники музеев, гости города, приезжая в Вологду, стремятся посетить лавку «Ремесло». В своем мнении они едины — лавка это достояние города. Как говорят мастера в Вологодской области: ремесло подарило им шанс начать вторую жизнь, занимаясь любимым делом. Поэтому нужно воспринимать народную мудрость «Ремесло всегда добро» буквально...

Казалось бы, это все — искусственный способ сохранения народной культуры, но на самом деле внедрения традиций в массы в этом месте проходит максимально естественно, возможно потому, что «Голос ремесел» уже звучит в наших душах, нужно только прислушаться.

УДК 745:391:687.13: [687.01:004]

Письменская Е. Б., Скоробогатых И. И.

Pismenskaya E., Skorobogatykh I.

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ — ТРАНСФОРМАЦИЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ЭКОНОМИКИ

FOLK ARTS AND CRAFTS — TRANSFORMATION IN MODERN ECONOMY

Аннотация: Народные художественные промыслы обладают богатой историей и большим потенциалом. Однако в настоящее время нуждаются в активных действиях к возрождению. В работе представлены проекты, по их развитию и популяризации в России.

Ключевые слова: народные художественные промыслы, российские дизайнеры, мода, коллаборации

Abstract: Folk arts and crafts have a rich history and a big potential. However, it is now in need of effective action for a revival. The article presents projects for their development and promotion in Russia.

Keywords: folk arts and crafts, Russian designers, fashion, collaborations

Отрасль народных художественных промыслов имеет многолетнюю и богатую историю [1]. Зарожденная, как утилитарное ремесло в деревнях, простыми людьми, оно имело высокую декоративную ценность. В период подъема интереса к российской культуре, который отмечался после победы в Отечественной войне 1812 г., ряд художников и меценатов начали активно обращаться к народной культуре для поиска и заимствования самобытных идей [2]. Проведенная в 1882 г. всероссийская выставка кустарей [3], показала, что они нуждаются в организационной, экономической и художественной помощи. В этот же период 1870–1900 гг. появляется ряд организаций, занимающиеся развитием и популяризацией русского стиля, такие как, Абрамцевский кружок и усадьба М. Тенишевой [4, 5]. Это привело к большому интересу к русским народным промыслам на выставке в Париже в 1900 году. В период 1920–1930 гг. молодая Страна Советов, нуждающаяся в развитии внешней торговли, обнаружила спрос зарубежного рынка к народным художественным промыслам и поддержала советские художественные промыслы экономически, что позволило сохранить традиции народных мастеров [6]. В Советский период отрасль активно поддерживалась государством [7].

В 1990-х гг. поддержка прекратилась и затем период часть фабрик закрылось, несколько промыслов прекратило свое существование и существенно сократилось количество мастеров, работающих в отрасли и владеющих уникальным ремеслом [8]. Пандемия также оказала отрицательное воздействие на отрасль. В 2020 г. многие предприятия сохранились благодаря государственной поддержке, при этом производство практически на всех фабриках сократилось.

Общее состояние отрасли можно охарактеризовать следующими тенденциями [9]:

- рост стоимости сырья и себестоимости продукции;
- сокращение цепочки сбыта и перестройка каналов дистрибуции;
- необходимость обновления оборудования и внедрение механизации на ряд процессов;
- старение кадров и отсутствие притока новых;
- существуют противоречия, вытекающие в конфликт между мастерами и фабриками, в том числе, в связи с этим, большая часть мастеров работают нелегально по домам.

Вместе с тем, народные художественные промыслы обладают высоким потенциалом развития не только как прямой рост продажи изделий народного художественного промысла, но и как уникальный культурный код, интегрировав который в другие отрасли, позволит создать продукты с уникальным дизайном, отражающим особенности и колорит российских товаров, в том числе и для развития экспорта.

Туристическая отрасль одна из первых оценила возможность совместного развития: туризма и народного искусства, предлагая приезжающим познакомиться с народным промыслом данного региона. В подобных проектах активно развиваются гостиничные комплексы, музеи и интерактивные мероприятия: мастер-классы, иммерсивные спектакли и шоу, которые наполняют такие туристические поездки познавательным смыслом и позитивными эмоциями. Подобные новые комплексы уже построены в Великом Новгороде [10], в Клину «Клинское подворье» [11], в настоящее время строятся туристические кластеры в Гжеле [12] и Ликино-Дулево [13].

Коллаборации между народными художественными промыслами и дизайнерами — еще одна возможность развития. Это позволяет с одной стороны привлечь новую аудиторию дизайнера к народным художественным промыслам, с другой стороны — увидеть новое прочтение хорошо известных узоров и цветов и найти новый этап развития. Такие взаимодействия последнее время происходят достаточно активно. Так

в 2020 г. Сергей Сысоев выпустил коллекции с Жостово и с Гжелью. Ульяна Сергиенко сделала коллекцию Весна-Лето 2021 г., используя не только узоры и техники, но и ручной труд мастеров. Так, разработав дизайн коллекций и раскроив изделия, Ульяна отправила крой на фабрики мастерам для того, чтобы они выполнили дизайн в своей технике и вернули обратно для окончательного производства коллекции. В этой коллекции использовалось Елецкое кружево, Ростовская финифть и пуговицы от Гусь-Хрустального [14].

Бренд Radical Chic, входящий в группу компаний Solstudio, известен своими дизайнерскими принтами платков, которые он разрабатывает самостоятельно. По мнению лондонских экспертов ведущей компании WGSN шесть дизайнов Radical Chic были выбраны как ведущие мировые тренды SS22. В 2021 году Radical Chic совместно с Гусь-Хрустальный создал коллекцию платков, бандан и рюкзаков [15]. Данная коллекция продавалась в магазинах самого бренда Radical Chic и в магазинах Duty Free, и это не единственная коллаборация бренда Radical Chic с народными промыслами, годом ранее была представлена коллекция платков «Традиции», которую бренд произвел совместно с фабрикой «Жостово». В коллекцию входили кимоно, рюкзаки и платки.

Еще один интересный проект по возрождению народных художественных промыслов запустил GlobalRusTrade.com, который создал коллекцию эксклюзивных наручных часов, циферблат которых был расписан мастерами на фабрике в Палехе, с соблюдением классической технологии в технике палехской росписи миниатюрных картин. Дальнейшее производство часов происходило на заводе Полет. Данные часы можно купить на сайтах GlobalRusTrade.com, Ярмарке Мастеров и других сайтах, предлагающих эксклюзивные подарки.

Коллекция зимних аксессуаров сезона Осень-Зима 21/22, которую наше агентство Kids Fashion Retail разрабатывало для марки детской одежды «Чудо-кроха» в стилистике «Русская зима» с целью реализации на внутреннем рынке и для экспорта в Китай, была удачно продана.

Еще одним возможным направлением развития народных художественных промыслов, является их интеграция в компьютерные игры. Тренд на геймификацию продолжает развиваться [16], набирая обороты. Аналогично сейчас развивается и направление «цифровой моды», большое количество известных мировых fashion брендов разрабатывают коллекции одежды для героев компьютерных игр. Например, Moschino и H&M одевали героев The Sims, а Louis Vuitton создала коллекцию для League of Legends [17].

Японская компания по разработке компьютерных игр Nintendo выпустила игру *Animal Crossing: New Horizons*, где появилась возможность создавать модные образы для своих героев-аватаров, чем воспользовались и такие компании, как Prada и Miu Miu. Интересно также сотрудничество с инстаграм-аккаунтом @AnimalCrossingFashionArchive, развивающем тему о моде внутри игры. Так, в 2020 году у блогера был проект с Марком Джейкобсом, дизайнер выпустил коллекции одежды в цифровом формате специально для аватаров, в 2021 году @AnimalCrossingFashionArchive сотрудничал с ММ6 [18].

Развитие данного направления с одной стороны реакция на «осознанное потребление», изменение образа жизни, связанное с пандемией, с другой стороны — на развитие интернет-технологий, как среды для общения, поиска информации и совершения покупок. Это способ обратиться к молодому поколению, внимание которого необходимо завоевать, чтобы бренд продолжал развиваться, поддерживая знание и лояльность. Интеграция народных художественных промыслов в компьютерные игры позволит познакомить и сформировать вкус будущих потребителей, а также создать новые продукты, отвечающие потребностям молодой потенциальной аудитории.

Примечания

1. Макарова, Е. В. Культурно-исторический анализ развития народных художественных промыслов в России / Е. В. Макарова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2014. — № 5. — С. 12–17. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturno-istoricheskiy-analiz-razvitiya-narodnyh-hudozhestvennyh-promyslov-v-rossii/viewer> (дата обращения: 11.05.2022).
2. Верняев, И. И. «Незаметная промышленность»: крестьянские производящие промыслы России в теоретических концепциях и эмпирических исследованиях конца XVIII — начала XX в. Часть I // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2, История и археология. — 2014. — Выпуск 4. — С. 113–131.
3. Иванова, Н. Н. О создании Музея народного искусства // ARTYX. RU: [сайт]. — URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000059/st001.shtml> (дата обращения: 11.05.2022).
4. Лебедев, С. В. Абрамцевский кружок: продолжим ли мы прерванный полет? / С. В. Лебедев // Традиционное прикладное искусство и образование. — 2014. — № 2 (9). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/abramtsevskiy-kruzhok-prodolzhim-li-my-prervannyy-polet> (дата обращения: 11.05.2022).
5. Баржеева, Т. В. Меценатство княгини М. К. Тенишевой как выражение идеи Российской гражданственности / Т. В. Баржеева // Вестник МГУ-КИ. — 2010. — № 6. — С. 67–70. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metsenatstvo-knyagini-m-k-tenishevoy-kak-vyrazhenie-idei-rossiyskoy-grazhdanstvennosti> (дата обращения: 11.05.2022).

6. Григорьева, Е. И. Кустарные промыслы в экономике страны 20-х — 30-х годов XX века / Е. И. Григорьева // Вестник ТГУ. — 2000. — №3. — С. 44–51. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kustarnnye-pomysly-v-ekonomike-strany-20-h-30-h-godov-hh-veka> (дата обращения: 11.05.2022).
7. РСФСР. Постановления. О развитии народных художественных промыслов в РСФСР: постановление Совета Министров РСФСР от 22 октября 1975 года. N 570 // Кодекс:. — URL: <https://docs.cntd.ru/document/765728949> (дата обращения: 11.05.2022).
8. Ниналалова, Л. Г. Государственная поддержка народных художественных промыслов как основа их возрождения / Л. Г. Ниналалова // РППЭ. — 2013. — №3 (37). —URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/g-osudarstvennaya-podderzhka-narodnyh-hudozhestvennyh-promyslov-kak-osnova-ih-vozrozhdeniya> (дата обращения: 11.05.2022).
9. Седых, И. А. Рынок народных-художественных промыслов // Высшая школа экономики: [сайт]. — 2021. — URL: https://www.hse.ru/data/2021/09/15/1472121216/Рынок_народно-художественных_промыслов-2021.pdf (дата обращения: 11.05.2022).
10. Кулешова, Г. И. Великий Новгород. Концепт археологического кластера — инновационный функционал развития туристической сферы города / Г. И. Кулешова // Academia. Архитектура и строительство. — 2021. — №2. — С. 91–102. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/velikiy-novgorod-kontsept-arheologicheskogo-klastera-innovatsionny-funktsional-razvitiya-turisticheskoy-sfery-goroda> (дата обращения: 11.05.2022).
11. Музей Елочной игрушки «Клинское подворье» // Народные художественные промыслы России: [сайт].URL: <https://nkhp.ru/assotsiatsiya/turisticheskie-vozmozhnosti-predpriyatij-nhp/klinskoe-podvorye/> (дата обращения: 11.05.2022).
12. Создание культурно-туристического комплекса «Гжель» (Московская область) // Федеральное агентство по туризму: [сайт]. — URL: <https://1619.tourism.gov.ru/public/application/item?id=cb1d374d-a193-42c7-aa8a-b7e066495c19> (дата обращения: 11.05.2022).
13. В Ликино-Дулеве появится современный гостиничный комплекс. 2020 г // Орехово-Зуевская Правда: [газета]. — 2020. — 04 декабря. — URL: http://inorehovo.ru/novosti/tematicheskie_stranicy/v-likino-duleve-poyavitsya-sovremennyy-gostinichnyy-kompleks (дата обращения: 11.05.2022).
14. Письменная, Е. Б. Интеграция народных художественных промыслов в современных коллекциях детской одежды / Е. Б. Письменная, И. И. Скоробогатых // Мода и Дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XXIV Междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2021. — С. 341–342.
15. Radical Chic выпустил совместную коллекцию платков с Гусевским хрустальным заводом // PROfashion.ru: [журнал и портал о моде для профессионалов]. — 2021. — URL: <https://profashion.ru/fashion/design/radical-chic-vypustil-sovmestnuyu-kollektsiyu-platkov-s-gusevskim-khrustalnym-zavodom/> (дата обращения: 11.05.2022).
16. Артамонова, В. В. Развитие концепции геймификации в XXI веке / В. В. Артамонова // ИСОМ. — 2018. — №2–2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitiye-kontseptsii-geymifikatsii-v-xxi-veke> (дата обращения: 11.05.2022).

■ МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

17. Капсульная коллекция Louis Vuitton x League of Legends // Vogue.ru: [сайт]. — URL: <https://www.vogue.ru/gallery/kapsulnaya-kollekciya-louis-vuitton-x-league-of-legends> (дата обращения: 11.05.2022).
18. The World's First Animal Crossing Fashion Show Is Here // Vogue.ru: [сайт]. — URL: <https://www.vogue.com/article/animal-crossing-fashion-show-reference-berlin> (дата обращения: 11.05.2022).

УДК 391 (470.345) Vereshchagin

Пудакова О. В.

Pudakova O.

К ВОПРОСУ ОБ АТТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. ВЕРЕЩАГИНА «МОРДОВКИ»

ON THE ATTRIBUTION OF THE WORK BY VASILY VERESHCHAGIN «MORDOVKI»

Аннотация: В статье приводится сравнительный анализ работ художников К. Гуна и В. Верещагина с целью установить национальную принадлежность костюмных комплексов женской одежды в работе Верещагина «Мордовки».

Ключевые слова: народный костюм, Карл Гун, Василий Верещагин, вотячка, старокрещенка

Abstract: The article provides a comparative analysis of the works of Karl Huhn and Vasily Vereshchagin in order to establish the national affiliation of costume elements of women's clothing in Vereshchagin's work «Mordovki» (Mordovian women).

Keywords: folk costume, Karl Huhn, Vasily Vereshchagin, votjachka, old baptist

Молодые живописцы Карл Гун и Василий Верещагин, выпускники Санкт-Петербургской Академии Художеств, отмеченные Большими золотыми медалями за академическую программу «Свадьба Василия Темного», продемонстрировали в своих работах лучшие достижения академической школы, передали драматизм ситуации, историческую обстановку, детали интерьера и средневековые костюмы. В 1861 г. они получили право на шестилетнее заграничное пенсионерство — пребывание за границей на казенный счет с целью усовершенствования мастерства, изучения памятников мирового искусства в подлинниках.

Но прежде чем воспользоваться этим правом, К. Гун и В. Верещагин едут в г. Елабугу Вятской губернии. Цель поездки — работа над иконостасом церкви Покрова Пресвятой Богородицы. В этот уездный город они едут по приглашению Ивана Ивановича Стахеева, городского главы. Помимо основной работы — росписи иконостаса и заказных портретов, художники выполнили большие серии зарисовок народных костюмов, предметов быта различных народов этого удивительного края. Карл Гун делает зарисовки татарских и русских деревень, вотяцкой винокурни, его точная рука оставляет для потомков изображения святого ключа, красной горки и развалин Чертового городища. Художника интересовало

буквально все: элементы костюмных комплексов, детали деревянных построек, подробности интерьера крестьянских изб, хозяйственные мелочи деревенского подворья. К. Гун без устали торопился как можно быстрее и больше запечатлеть самое характерное, колоритное, совершенно не пренебрегая при этом мельчайшими подробностями. С альбомных листов художника перед нами разворачиваются картины народной жизни. Путевой альбом К. Гуна, содержащий более 200 рисунков, выполненных тушью, акварелью, карандашом, по возвращении в Петербург купила библиотека Академии художеств. Сегодня эти работы хранятся в Русском музее. Василий Верещагин в Елабуге выполнил портрет отца Ивана Шишкина и сделал несколько этнографических зарисовок, в том числе двух женщин в национальных костюмах и подписал работу «Мордовки».

Художники в этих работах проявили себя как летописцы и гуманисты. Они старательно изображали национальные костюмы русских, татар, марийцев, удмуртов, чувашей, мордвы. [1, с. 5–6]. Карл Гун запечатлел тех же женщин, что и В. Верещагин, но подписи у них разные. У К. Гуна молодая женщина — старокрещенка (кряшенка), а пожилая — «Вотячка старуха», а у В. Верещагина «Мордовки». При сравнении этих работ, Гуна и Верещагина, нельзя не заметить портретного сходства персонажей. Девушку — старокрещенку К Гун изображает дважды, одну и в групповой композиции. Вотячку он пишет в профиль, но на ней тот же головной убор и платье того же цвета, как в работе Верещагина, где он выстраивает композицию с двумя персонажами, девушкой и старухой. Сравним изображение К. Гуна и В. Верещагина. На «Вотячке старухе» головной убор с характерными украшениями — это налобная повязка, серьги и шейно-нагрудные украшения с монетами, платье в голубую клетку. Особого внимания заслуживает прическа женщин — вотячек, которую описывает Б. Г. Гаврилов и приводит в своей статье А. Куклин. «Волосы у казанских южных вятских вотячек убираются разными способами. У казанских вотячек... волосы зачесываются вперед... и навиваются на шнурок до ушей. Таким образом они закрывают весь лоб... у ушей они туго свиваются в одну буклю с каждой стороны и закрепляются концами того же шнурка. В вятской губернии волосы зачесываются к ушам, с оставлением пробора по середине, и делаются также букли». [2, с. 77].

Все это изобразил и В. Верещагин в своей работе — те же детали, те же элементы, только он передает изображение не статично, как у К. Гуна, а придает им некое движение. В композиции картины, возможно, передан отдых двух женщин. Мы видим кошелку, висящую на длинных жердях, на земле, на ветхой тряпице лежит хлеб, стоит

крынка и блюдо с ложкой, в руках женщины-вотячки туесок. Девушка — старокрещенка сидит на большом деревянном чурбаке. Костюм её очень выразителен, он включает платье, камзол, передник, богатое нагрудное украшение и головной убор — калфак с характерным украшением, а именно, налобной повязкой в виде золотой бахромы и спиралевидных подвесок. К. Гун дважды изобразил эту девушку, подробно и точно передав все эти же элементы костюма.

Материалы «елабужского цикла» К. Гуна и В. Верещагина документальны. К. Гун подписывал каждую свою работу, указывая название деревни, села, время (год, день и месяц) и даже некоторые фамилии персонажей.

Созданные современниками и свидетелями происходящих событий, эти изобразительные материалы благодаря наглядности и образности, дают четкое представление о предметах быта и костюмах того времени [1, с. 6]. Поэтому у нас нет оснований не доверять К. Гуну. Возникает вопрос — почему В. Верещагин так назвал свою работу?

Обращение к этнографическим материалам позволяет заключить, что в мордовском женском костюмном комплексе известны два типа — эрзянский и мокшанский, в которые входили одинаковые по покрою, но различные по вышитому декору рубахи. Дополнением служила льняная безрукавка-шубейка, отделанная мехом сурка. У обеих групп мордвы большую роль играли украшения: бусы, бисерные воротники, фибулы, нагрудная застежка сюльгам [3]. Сравнение изображений Верещагина с этнографической характеристикой женской мордовской одежды позволяет

сделать вывод о том, что подпись «Мордовки» не соответствует действительности, так как ни одного элемента мордовского костюма у изображенных женщин не наблюдается и перед нами вотячка и старокрещенка (кряшенка). Следовательно, название «Мордовки» — ошибочно.

Примечания

1. Пудакова, О. В. Елабуга в работах Карла Гуна: альбом / О. В. Пудакова. — Елабуга, 2008. — 80 с.
2. Карл Гун и Елабуга: 1862–1863 / руководитель издательского проекта Г. Р. Руденко. — Елабуга, 2019. — 432 с.
3. Белицер, В. Н. Народная одежда мордвы / В. Н. Белицер. — М.: ТИЭ, 1973.

УДК 391:746.411 (571.122)

Харитоновна А. С.

Kharitonova A.

ЭТНИЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ «СКАЗАНИЕ ЕВРЫ»

ETHNIC COLLECTION «THE LEGEND OF EVRA»

Аннотация: В женских костюмных комплексах этнической коллекции «Сказание Евры» нашли свое выражение культурные коды праздничного костюма остяков и вогулов (ханты и манси). Авторы — художники БУ Центра ремесел г. Ханты-Мансийск.

Ключевые слова: этническая коллекция, Западная Сибирь, остяки и вогулы.

Abstract: The article provides a comparative analysis of the works of Karl Huhn and Vasily Vereshchagin in order to establish the national affiliation of costume elements of women's clothing in Vereshchagin's work «Mordovki» (Mordovian women).

Keywords: folk costume, Karl Huhn, Vasily Vereshchagin, votjachka, old baptist.

В женских костюмных комплексах этнической коллекции «Сказание Евры» нашли свое выражение культурные коды праздничного костюма остяков и вогулов (ханты и манси), природа Западной Сибири, с ее полноводными белыми ночами и реками, небольшими речушками и прибрежной тайгой. Создатели коллекции — художники БУ Центра народных художественных промыслов и ремесел г. Ханты-Мансийск.

Работая с народной художественной традицией, исследуя и возвращая жизнь забытым ремеслам, сталкиваясь в своей ежедневной профессиональной деятельности со сложным миром образов и смыслов феноменов и артефактов народного искусства, сотрудники Центра ремесел существуют в уникальной творческой ситуации, где их профессиональные компетенции совмещают в себе необходимость исследовать материал с точки зрения этнографии и археологии, исторической точности и воплотить «отвлеченные» знания в конкретике произведений и технологий, в мастерстве художника-реконструктора.

Это на мой взгляд очень важно, для художника создающего современную интерпретацию народной художественной традиции — понимать материал, чувствовать его «строй», логику. Только тогда возможна по-настоящему актуальная и бережная интерпретация, не просто подражание старине, или бездумное цитирование, когда из целостности традиции берется фрагмент и помещается в абсолютно чуждый, или даже

противоречащий смыслу цитаты контекст, а вещь, новизна которой в своем истоке созвучна исходным смыслам и образам.

Куратора — Ольгу Бубновене и художника Викторию Шашкову, вдохновляли и красота реки — мелкой, но быстрой, несущей отражения облаков и летнего северного неба, и художественная выразительность праздничного костюма остяков и вогулов. Образ коллекции транслировался через конструктивные решения, силуэт костюмов, плотность и фактуру шелковой ткани, цветовую гамму, многослойность, ритм декора.

Традиционный, женский праздничный костюм остяков и вогулов состоял из рубахи/платья, халата, головного платка, бисерных украшений. Для женских туникообразных рубах остяков и вогулов, сшитых, как правило, из крапивной, реже из льняной ткани был характерен прямой покрой стана и рукавов, когда ткань не резалась, а разрывалась по нитке или использовались цельные куски материи. Халаты были распашные (их надевали поверх платья) с разрезом посередине. Вся одежда остяков украшалась вышивкой шерстяными нитями, аппликацией, камушками, бисером, звенела монетами и металлическими отливками.

Причем декор размещался не в «любом месте», а по низу подола, по краям рукавов, краю ворота. Вышивка нитями или бисером закрывала грудь, швы также тщательно обрабатывались, «затворялись» для проникновения любой нечисти. Костюм делился на три части: верхнюю (верхний мир), среднюю (средний мир) и нижнюю (нижний мир), что соответствовало трехчастному миру Мифа и для каждой части орнамент и узор был свой и поменять местами их было невозможно, так как это было заложено в семантике народного костюма, означало «перепутать миры», создать хаос, а значит внести разрушение в жизни человека и общества.

«Небесной» частью костюма являются платок или косынка. Расшитые солярными знаками, орноморфными и растительными орнаментами, украшенные бисерными пронизками и монетками, они придавали женщине чувство собственного достоинства. В таком головном уборе невозможно иметь плохую осанку, идти сгорбившись.

У остяков и вогулов бытовал любопытный обычай, раскрывающий роль платка для женщины: если так случалось, что последняя вынуждена была брать на себе мужскую роль охотника, то она разрывала свой платок, обращаясь к духам с мольбой и подпоясывалась им, тем самым делая свой костюм мужским. Так как пояс, на котором висели необходимые принадлежности для охоты — был знаком мужского начала, в то время, как платок — женского. Завершали праздничный женский облик

украшения из бисера — накосники, налобные и нагрудные украшения, последние могли весить несколько килограммов и доходить до пояса.

Самые яркие костюмы, носили молодые женщины, позже наряд как-бы угасал, черное носили только глубокие старухи. Ведь сам цвет, его яркость говорила о силе жизни, о ее рождающей и творящей изобильности. Старый же человек — как земля, готовая умереть, чтобы возродиться по весне (остяки и вогулы, как и русские, и другие народы верили в перевоплощения и возвращение души в род), его изобилие скрыто от внешнего взгляда.

Переосмысляя традиции и образы северной природы, художники дали новое звучание старинной красоте костюма остяков, вогулов. Гамма однотонных или узорных шелковых тканей, использованных для создания предметов коллекции — платьев, халатов, платков, вызывает в памяти образы реки. Оттенки коричневого цвета, символизирующие постоянство и реальность, ассоциируются с древней и современной Еврой, с пересыпающимся золотистым и влажным, терракотовым песком ее берегов. Зеленые — с окрестными лесными урманам, шумящей летней листвой, разнотравьем и разноцветьем здешних белых ночей. Серые — это и разливы нескончаемого июльского дня, и сдержанная красота воды, наполненной отблесками ливней. А еще, серый — это предзакатные или предрасветные сумерки, когда солнце, перед тем, как ненадолго уйти за горизонт, светит чуть менее ярко: тогда водная поверхность — серебряные рукава девырусалки. Декор из вышитых полос охватывает рукава, подол, ворот, опоясывает талию, традиционно защищая женщину и придавая ее наряду определенную завершенность.

Что касается платков, то огромные, роскошные, отливающие шелковым блеском, с концами, перекинутыми за спину, они не дают шанса «опростоволоситься» — в них невозможно суетиться, делать «лишние», торопливые движения, иначе платок просто соскользнет с головы.

И все это рифмуется с декоративной яркостью бисерных украшений, чья орнаментальная графичность на фоне струящейся, переливающейся тканной фактуры смотрится особенно хорошо. Некоторые нагрудные украшения увеличены, по отношению к размерам традиционного нагрудного украшения остяков и вогулов, но они не кажутся громоздкими, а, только добавляют стройности, статности. Накосные и налобные ленты с нитями бисера идущими от висков и проходящими под подбородком, сохраняя архаичность конструкции, делаая на нем смысловой акцент.

В таком костюме можно и «как пава плыть» и как «реченька журчать». Да иначе просто не получится. Коллекция «Сказание Евры» неоднократно становилось лауреатом конкурсов высокой моды в России.

Примечания

1. Лен в условиях Западной Сибири растет плохо и ткань из него остячко-вогульское население покупало у русских.
2. Вышитый праздничный остяцкий костюм — уникальный культурный памятник региона и России.

МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ, ИСКУССТВОВЕДОВ

УДК 745.522.2:377:677:378.147 (091)

Ковалева Н. И.

Kovaleva N.

ЕВРОПЕЙСКИЕ И РУССКИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ В ОБЛАСТИ СИТЦЕПЕЧАТНОГО ДЕЛА: ОПЫТ И ТРАДИЦИИ

THE EUROPEAN AND RUSSIAN EDUCATIONAL INSTITUTIONS IN THE FIELD OF CALICO PRINTING: EXPERIENCE AND TRADITIONS

***Аннотация:** В статье рассматриваются традиции семейного обучения мастеров в набивных мастерских и на ситценабивных мануфактурах в XVIII — начале XIX века. Особое внимание уделено специальным образовательным учреждениям первой половины XIX века, обучению художников по текстилю.*

***Ключевые слова:** история среднетехнического образования, история художественного образования, текстильная промышленность, история дизайна, Прохоровы, Треггорная мануфактура, Строгановское училище, набивные ткани*

***Abstract:** The article examines the traditions of family training of craftsmen in print workshops and calico-printing manufactories in the 18th — early 19th centuries. Particular attention is paid to special educational institutions of the first half of the 19th century and the training of textile artists.*

***Keywords:** history of secondary technical education, history of art education, textile industry, history of design, Prokhorovs, Trekhgornaya Manufactory, Stroganov School, printed fabrics*

Сегодня набивные ткани являются результатом сложного технологического процесса, в котором задействовано большое количество специально подготовленных мастеров. В прошлом, как правило, это был один человек. Обучение мастеров проходило непосредственно на производстве и шло по нескольким направлениям: во-первых, это были подмастерья, с ранних лет работавшие на фабриках, во-вторых, дети владельцев производств. Это сохранялось вплоть до перехода к крупной фабричной промышленности, что связано с комплексностью работы набивного мастера.

Многие выдающиеся мастера XVIII века происходили из семей сельских печатников. Первым из них следует вспомнить Ф.-К. Оберкампа: его отец — Якоб Филипп Оберкампа — был сыном потомственного красильщика из Файхинген-на-Энце. Я.-Ф. Оберкампа уже в юношеском возрасте умел печатать резерв и красить в синий цвет, что в то время было коммерческой тайной. Его знаменитый сын, получив «домашнее образование», в дальнейшем практиковался в искусстве набойки в Эльзасе, на семейном предприятии Кёхлинов, подаривших миру адрианопольские ситцы [1]. У Даниэля Кёхлина, внука основателя династии, одного из самых известных ее представителей, было девятнадцать братьев и сестер. Все с малых лет были при производстве, постигали тонкости набивного дела. Получив начальное образование, дети из семейства Кёхлин, как правило, уезжали из Мюлуза во франкоязычную Швейцарию. Там они продолжали образование в частных учебных заведениях, чтобы улучшить навыки французского языка, а затем продолжить более специализированную подготовку в Париже, который в те времена был мировым центром исследований в области химии. К примеру, Даниэль Дольфус-Осет (1797–1870) обучался у Мишеля Эжена Шеврёля [2, 3].

Ситцепечатное дело в России появилось позднее, чем в западной Европе и развивалось при активном участии европейских специалистов, в первую очередь французов и швейцарцев [4, 5]. Несмотря на давние традиции ручной набойки и уже имеющиеся династии ивановских набойщиков, немало сведений о постоянной нехватке в российской промышленности мастеров набивного дела уже с середины XVIII в. К началу XIX в. этот вопрос встал очень остро.

Примером семейного обучения и многозадачности кадров может служить знаменитая Прохоровская Трехгорная мануфактура [6]. Основатель производства Ф. И. Рязанов, работая на предприятии директором-распорядителем, красковаром, колористом и приказчиком одновременно, поначалу вынужден был заниматься обучением рабочих [7, с. 15]. При этом и сами владельцы приучали наследников к семейному делу с малолетства. Сын Василия Ивановича Прохорова, Тимофей Васильевич (1797–1854), обучался на фабрике с 11 лет, а будучи 14-летним юношей, основал совместно с С. А. Чвановым, бывшим приказчиком Прохоровых, собственную фабрику, где работал «и смотрителем, и колористом, и заварщиком» [7, с. 31]. В дальнейшем Т. В. Прохоров в течение шести зим слушал лекции по технической химии профессора московского университета [7, с. 41], доктора Р. Г. Геймана [8]. В 1816 году Прохоров

открыл фабрично-ремесленную школу — первое в России среднетехническое учебное заведение при фабрике [9, с. 92].

Одним из выпускников этого учебного заведения стал художник Тарас Егорьевич Марьгин, по эскизам которого печатали ткани на протяжении столетия. Он проработал на фабрике Прохоровых более 50 лет, долгое время был заведующим рисовальной и резной мастерской. Современники отмечали, что стараниями Марьгина продукции Трехгорной мануфактуры был придан «своеобразный и интересный облик на целое состояние», а изделия Прохоровых имели ошеломительный успех [7, с. 48]. Тарас Марьгин был редким примером: не мастером, а художником, подготовленным при фабрике.

Т. В. Прохоров не остановился на открытии одной ремесленной школы — в 1833 г. он организовал фабрику-школу. Для этого учебного заведения он взял с фабрики хороших мастеровых и бывших учеников своей школы. Уже через 6 лет работы учебного заведения промышленник располагал хорошим штатом мастеровых по всем частям цикла ситцепечатного производства, что позволило не принимать на фабрики и торговые точки Прохоровых сторонних специалистов. Таким образом, Прохоровы сами обеспечили себя высококвалифицированными кадрами.

В первой четверти XIX века мода менялась, техника и химия развивались, требования к качеству отпечатков, а в первую очередь, к их художественному оформлению, все возрастали. В 1820–30 гг. острая нехватка художников и рисовальщиков ощущалась во многих текстильных регионах мира. Интересен опыт текстильных «сверхдержав» — Англии и Франции, поскольку в технологическом плане и в плане профессиональных кадров в первой половине XIX века Россия напрямую зависела от обеих этих стран [1, 2, 4, 5]. Английские промышленники указывали на то, что французы «гораздо искуснее в сочетании цветов и приложения химии к мануфактурам» [10, с. 153], поэтому большинство красителей, употребляющихся в текстильной промышленности, происходят из Франции. Там же разработаны новые ткани под набивку: чисто шерстяные и смесовые (шерсть с шелком). Все это сделало выделку, сочетания цветов и рисунки французских шалей гораздо лучше индийских. Из-за превосходного качества французского товара практически полностью была уничтожена торговля шотландскими и английскими шальями [10, с. 156]. В английских узорчатых тканях, лентах и набойках все заимствовано от французов, которые первенствовали во всех отраслях легкой промышленности. Причину такого превосходства английские фабриканты увидели в том, что, по их мнению,

«рабочий во Франции был несравненно более художник» [10, с. 156], чем в Англии. Простонародной публике позволено свободно и в большей части случаев бесплатно входить во все музеи, галереи скульптурных и художественных произведений, сады, парки и пр. Но самое главное, во Франции и Швейцарии была учреждена сеть народных школ рисования, многие из которых находились при королевских училищах [10, с. 164]. Современниками отмечалось, что «не в одной только Франции существуют общие и специальные школы рисования; они находятся в Пруссии, в Королевстве Баварском и других местах... есть также некоторые в Англии и Шотландии... Во Франции 80... в Баварском королевстве 33, сверх того там преподается искусство рисования во всех вообще народных школах» [10, с. 187]. В России внимательно изучали опыт западных коллег.

Частично проблему художественной подготовки решило открытие Строгановской рисовальной школы в Москве, что стало важным этапом развития специального образования в России. Так же как и Т. В. Прохоров, Сергей Григорьевич Строганов (1794–1882) разделял мнение русских промышленников, что для конкурентоспособности отечественных мануфактур необходимо создать контингент хорошо подготовленных отечественных специалистов по разным отраслям художественной промышленности, причем обучение проводить систематически с малых лет. Строганов задумывал свою школу как «бесплатную школу рисования применительно к искусствам и ремеслам... для простых мастеров» [11, с. 109]. Большую часть учеников составляли мещане, ремесленники, крепостные, меньшую долю — дворяне и иностранцы, из фабрикантов и купцов учеников практически не было [12, с. 199]. Одними из первых были Юрлов и Попов, плату за которых вносили шуйские ситцевые фабриканты (за первого Посылин, а за другого Болотов) [12, с. 197]. Выпускник Строгановской рисовальной школы Владимир Ремизов проработал на фабрике Зубковых около 12 лет, а его рисунки, по словам современников, «отличались свежестью, новизной, были исполнены с учетом запросов покупателей в основном восточных окраин России» [13, с. 8]. В 1843 г. стараниями С. Г. Строганова появляется 2-я Строгановская рисовальная школа на базе Мещанского отделения при Архитектурном училище. Между двумя Школами происходит и разделение образовательных функций: 1-я школа, основанная в 1825 г., готовит только рисовальщиков по ткацкому и набивному делу, а вторая «орнаментчиков» по другим видам прикладного искусства [14, с. 138].

Инициатива Т. В. Прохорова и С. Г. Строганова не осталась незамеченной — уже в первой половине XIX века на многих крупных предприятиях Москвы, Петербурга и Владимирской губернии были организованы свои химические лаборатории для изготовления красок, «рисовальни» с подобранным штатом художников, специальные учебные заведения, готовившие кадры для набивных производств [15]. Однако и этих усилий было недостаточно: в 1850-е гг. почти вся промышленность продолжала руководствоваться иностранными технологиями [16, с. 73–74.]. Ситуация начала меняться во второй половине XIX в.: в 1860 г. на основе слияния 1-й и 2-й Московских рисовальных школ создано Строгановское училище технического рисования; в 1876 г. в Петербурге на средства барона А. Л. Штигица открыто Центральное училище технического рисования, ставшее наряду с московским Училищем Строганова на многие десятилетия центром подготовки кадров для отечественной текстильной промышленности.

Примечания

1. Ковалева Н. И. «Барановские» ситцы: к вопросу об истоках технологии производства и художественной традиции // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. — СПб.: ФГБОУВПО «СПбГУТД», 2021, № 1. — С. 40–53.
2. Jacque J. Le role determinant de Mulhouse au xix e siècle dans l'histoire du rouge turc // Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade a la conquete du monde / Mulhouse. Musee d'Impression Sur Étoffe — Paris.: Éditions de la Martinière, 1995. — PP. 14–34.
3. Мишель Эжен Шеврёль (1786–1889) — французский химик-органик, один из создателей научного метода анализа органической химии. В течение многих лет возглавлял техническую лабораторию мануфактуры Гобеленов в Париже. В 1824 г. стал директором мануфактуры. В 1839 г. Шеврёль выпустил брошюру «О законе одновременного контраста цветов» («Loi du contraste simultané des couleurs»), в которой обосновал закономерности цветовых сочетаний и свойства дополнительных тонов в природе и искусстве. Эта работа предназначалась в помощь художникам и мастерам ковроткачества.
4. Brandt A. Essai sur les mulhousiens en Russie au XIX siecle // Bulletin du Musee historique de Mulhouse. — 1959. — PP. 76–98.
5. Гордеева О. Г. Европейцы и ситценабивное производство в России // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. — М.: ГИМ, 125. № 12 (63). Декабрь 2008. — С. 94–100.
6. После 1917 г. предприятие несколько раз меняло название: в 1919 г. переименовано в «Краснопресненскую Трехгорную мануфактуру». 1 ноября 1921 г. вошло в Объединение Пресненских хлопчатобумажных фабрик (КрасноПресненский Трест). С 1936 по 1992 гг. фабрика называлась «Трех-

горная мануфактура им. Ф. Э. Дзержинского», до 2020 г. предприятие носило название ОАО «Трехгорная мануфактура». В настоящее время производства остановлены.

7. Прохоровы: Материалы к истории Прохоровской Трехгорной мануфактуры и торгово-промышленной деятельности семьи Прохоровых. 1799–1915 гг. / [сост. П. Н. Терентьев]. — М.: ТЕРРА; Издательский дом «Экономическая газета», 1996.
8. Родион (Рудольф) Григорьевич Гейман (1802–1865) — профессор Московского университета на кафедре химии, действительный статский советник, доктор медицины и кандидат философии. В 1940-е гг. на основе осмотров фабрик Шуи, Иваново-Вознесенска, Санкт-Петербурга составил обзор русских химических заводов с различными предложениями относительно возможного их улучшения.
9. О состоянии мануфактурной промышленности в Москве в 1830 году // Журнал мануфактур и торговли. — СПб., 1830. — № 3.
10. О художествах в отношении к мануфактурам // Журнал мануфактур и торговли. — СПб., 1837. Часть 2 № 5. — Отд. II.
11. Супрун Л. Я. Художественно-промышленные школы Москвы и Петербурга второй половины XIX — начала XX века (на материале деятельности Строгановского училища и училища Штиглица) // Сборник трудов НИИХП № 6. — М.: Легкая индустрия, 1972.
12. О московской школе рисования гр. С. Г. Строганова // Журнал мануфактур и торговли. — СПб., 1837. Часть 2 № 5. — Отд. II.
13. Несытов И. Е. Ситценабивная фабрика И. А. Зубкова в слободке Дмитровке Шуйского уезд // Журнал мануфактур и торговли, 1859, № 7.
14. Шульгина Е. Н., Пронина И. А. История Строгановского училища. — М.: Рус. слово, 2002.
15. Подробнее о школах: Пронина И. А. Художественно-промышленные школы России в первой половине XIX века // Труды Академии художеств СССР. — М., 1985. Вып. III. — С. 200–211.
16. Гулишамбаров Ст. Итоги торговли и промышленности России в царствование имп. Николая I. — СПб., 1896.

УДК 811.111:378.147CLIL

Марницына Е. С.

Marnitcyна E. S.

ВНЕДРЕНИЕ ПРЕДМЕТНО-ЯЗЫКОВОГО ИНТЕГРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ

INTRODUCING CONTENT AND LANGUAGE INTEGRATED LEARNING IN DESIGN EDUCATION

Аннотация: В статье дается краткое определение методики CLIL (предметно-языковое интегрированное обучение) и ее преимуществ в сравнении с обучением языку для специальных целей. Внедрение CLIL в вузе в РФ сопряжено с рядом сложностей, но при опоре на исследовательскую работу и проектирование, характерные для дизайн-образования, возможно взаимодействие преподавателей иностранного языка и профилирующих кафедр.

Ключевые слова: CLIL, ESP, предметно-языковое интегрированное обучение, дизайн-образование, иностранный язык, язык для специальных целей

Abstract: The article briefly reviews the definition of CLIL and its advantages over teaching Language for Specific Purposes. There are a number of difficulties when trying to introduce CLIL at tertiary level in Russia. However using research and project work which are among basic principles in design education points for collaboration between foreign language teachers and design professionals are identified to enhance students' professional and language skills.

Keywords: CLIL, LSP, design education, ESP, professional skills

Одним из самых перспективных направлений в образовании в Европе на сегодняшний день является CLIL (Content and Language Integrated Learning) — предметно-языковое интегрированное обучение. Понятие CLIL было представлено Дэвидом Машем (всемирно-известный финский эксперт в области образования, получивший 5 университетских степеней в различных областях и имеющий опыт работы в 40 странах) в 1994 г. Это понятие относится к любому сфокусированному на двух предметах образовательному контексту, при этом обучение второму языку используется как средство освоения определенной специальности с целью развивать владение как языком, так и предметной областью [1, с. II]. Согласно данному методическому подходу содержательный компонент (преподаваемый контент), является системообразующим, вокруг него строится весь процесс преподавания языка. Этот контент должен формироваться либо специалистом в определенной области, либо

совместно с этим специалистом, иностранный язык при этом помогает в формировании профессиональных компетенций.

Технология CLIL давно и успешно развивается в Западной Европе, существует даже специальный план развития образования *Action Plan for Language Learning and Linguistic Diversity* [2], где говорится, что технология CLIL обеспечивает ученикам возможность использовать языковые навыки сейчас, а не изучать сейчас, чтобы использовать позже. Это открывает двери к языкам для еще более широкого круга изучающих, способствует развитию уверенности в себе и помогает тем, для кого традиционный способ изучения языка не стал позитивным опытом. Более того, некоторые страны, например, Финляндия, отказываются от традиционного предметного обучения в школе и переходят к интегрированному обучению, в России же CLIL внедряется лишь в отдельных учебных заведениях, в основном на базе инженерных дисциплин и точных наук, творческие и художественные специальности пока в этот процесс не вовлечены.

Преподавание дисциплины «Иностранный язык в профессиональной деятельности/сфере» в российских вузах в глобальном контексте соответствует направлению *ESP (English for Specific Purposes* — английский для специальных целей). Данное направление в методике преподавания иностранных языков появилось как результат увеличения общения между специалистами в различных профессиональных сферах. Однако на второй и третьей ступенях высшего образования *ESP* уже не отвечает всем современным требованиям, предъявляемым к специалисту, ни с точки зрения языковой подготовки, ни с точки зрения профессиональной подготовки. Методика *CLIL* — это следующая ступень в развитии преподавания языка и специальности.

Внедрение технологий *CLIL* в вузах сопряжено с рядом проблем:

- Отсутствие взаимодействия между различными кафедрами и специалистами внутри ВУЗа [3, с. 1289]. Более того, такое взаимодействие не предусмотрено учебными планами, поэтому даже если находятся энтузиасты, его трудно внедрить в учебный процесс.
- Отсутствие достаточного уровня знаний по специальностям у преподавателей иностранного языка (что не удивительно в условиях ВУЗа, ибо уровень подготовки преподавателя должен быть достаточно высок, а высокая квалификация в двух областях знаний иногда просто невозможна);
- Отсутствие или недостаток учебных пособий по иностранному языку для профессиональных целей [4, с. 337]. Эта проблема особенно

актуальна для дизайн-образования (есть несколько пособий по дизайну костюма, однако, другие области дизайна охвачены учебным материалом крайне скудно).

В связи с вышеизложенным, хотелось бы поделиться направлениями, в рамках которых можно развивать предметно-языковое интегрированное обучение в дизайн образовании на второй и третьей ступенях высшего образования.

Согласно новейшему ФГОС от 2019 г. магистрант, получающий образование по направлению подготовки 54.04.01 «Дизайн», может в рамках освоения программы готовиться к решению задач профессиональной деятельности следующих типов: научно-исследовательские, художественно-творческие, проектные, информационно-коммуникативные, производственно-технологические, организационно-управленческие, экспертно-консультационные и педагогические. Остановимся более подробно на некоторых из них.

Научно-исследовательская деятельность всегда подразумевает обширную работу с источниками, изучение иностранного языка в высшей школе также подразумевает чтение литературы по специальности, эти два фактора могут стать хорошей основой хотя бы к частичному внедрению *CLIL*. Список источников к прочтению должен формироваться совместно с преподавателями профессионального цикла, методы и формы контроля также должны продумываться совместно, и что немаловажно, оцениваться обоими специалистами. Методы контроля могут быть самыми разнообразными: от презентации прочитанного до анализа, поиска и сравнения, например, с современными или отечественными тенденциями. Похожее задание было реализовано в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) в рамках дисциплин «Иностранный язык в профессиональной сфере» и «История костюма». Студенты изучили модные тенденции 1940-х гг. и представили их ретроспекции в современной моде [6]. Студенты ознакомились с трендами указанного периода на английском языке, составили словари профессиональной лексики и конспект прочитанного. Эта часть работы выполнялась под контролем преподавателя иностранного языка. Далее студенты самостоятельно изучали коллекции современных дизайнеров и выявляли тенденции 1940-х гг. Помимо работы с текстом в рамках занятий по иностранному языку студенты ознакомились с правилами описания коллекций и моделей на английском языке. На заключительном этапе студенты оформили свою итоговую письменную работу, а именно: представили иллюстрации моделей

современных дизайнеров с их описанием на русском и английском языках с акцентом на элементы и тренды, созвучные 1940-м гг. Работы оценивались преподавателями совместно: преподаватель английского языка оценивал, в первую очередь, английский вариант описания, а преподаватель по истории костюма оценивал русский текст и содержание.

Еще одним результатом такого сотрудничества может стать написание статьи тандем-методом, где преподаватель иностранного языка оценивает лексическую, грамматическую и речевую корректность представленного студентом текста, а преподаватель профильной специальности обучает содержательной стороне [7]. В данном случае рекомендуются, прежде всего, обзорные статьи (например, по истории конкретного тренда, элемента одежды, метода кроя и т. д.). В рамках дисциплины «Иностранный язык» можно начитывать специальную литературу по теме и осваивать приемы ведения заочного научного диалога на английском языке, правила оформления ссылок и списка литературы. Все это включает и работу с лексикой, и специальные грамматические конструкции, и навыки перевода с русского языка на английский. Обзорная статья в целом может быть написана и без серьезного сопровождения специалиста в данной области, поскольку не подразумевает большой научной новизны. Однако, преподаватель-предметник обязательно необходим для студентов с более углубленными знаниями английского языка, которые хотят описывать свой проект или ведут свое исследование. В таком случае предметник помогает сформулировать содержательную часть, а преподаватель иностранного языка отвечает за корректность изложения на иностранном языке.

Остановимся на проектной деятельности, поскольку дизайн-образование в целом ориентируется на овладение общими принципами методологии дизайн-проектирования, которые каждое учебное заведение должно внедрить в образовательный процесс. В ходе реализации профессиональных проектов очень удобно «соединять» дисциплины: например, один из этапов проекта (написание аннотации, представление своего дизайна) может быть выполнен на иностранном языке. Презентация своего проекта на иностранном языке — это один из самых актуальных видов деятельности для дизайнеров, поскольку часто возникает необходимость представлять его заказчику, а подготовка к этому заданию в рамках занятий иностранным языком поможет не только в развитии речи, но и в отработке навыков публичного выступления [8]. В данном случае оптимальным и правильным будет использование одной и той же презентации или портфолио для выступлений на обоих языках. Вся

основная работа по содержательному наполнению выступления проводится на специальных дисциплинах, а преподаватель иностранного языка знакомит студентов с правилами публичного выступления в англо-саксонской культуре (структура презентации, речевые клише и т. д.) и оценивает качество владения языком в ходе выступления.

Еще одна интересная возможность для заданий *CLIL* — это учебная практика, которая может быть научно-исследовательской или педагогической. Научно-исследовательская практика часто проходит в музеях, что опять же таит в себе огромный потенциал: от попытки атрибутировать экспонаты в российских музеях на иностранном языке до сравнения коллекций в профильных музеях России и зарубежья (многие коллекции сейчас доступны к просмотру в режиме онлайн).

В заключение хотелось бы отметить, что хотя бы частичное внедрение методов *CLIL* поможет каждому студенту получить компетентные и непредвзятые отзывы о своей работе от двух специалистов с двух различных точек зрения: профессиональный взгляд дизайнера и анализ с точки зрения иноязычного профессионального дискурса. Необходимо отметить, что взгляд лингвиста на профессиональную работу дизайнера крайне важен, поскольку дизайнер должен общаться с клиентами, представлять и продавать свой продукт, и язык здесь играет не меньшую роль, как и сам продукт.

Примечания

1. Marsh D. Content and Language Integrated Learning (CLIL). A Development Trajectory. University of Cordoba, 2012. 516 pp.
2. Action Plan for Language Learning and Linguistic Diversity. (2003). — URL: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2003:0449:FIN: EN: PDF>
3. Бутакова Т. И. Ретроспективная характеристика методик профессионально ориентированного обучения иностранному языку в российских технических вузах / Т. И. Бутакова, Т. В. Сидоренко // Молодой ученый. — 2015. — №11. — С. 1286–1289. — URL: <http://www.moluch.ru/archive/91/19504/> (дата обращения: 20.08.2015).
4. Кучерявая Т. Л. Проблемы профессионально-ориентированного обучения иностранному языку студентов неязыковых специальностей // Теория и практика образования в современном мире: материалы междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). — СПб.: Реноме, 2012. — С. 336–337.
5. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования — магистратура по направлению подготовки 54.04.01 Дизайн (проект от 2019 г.). —URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/ProjFGOSVO3++/Mag3++/540401_M_3plus_12092019.pdf

6. Марницына Е. С., Ванькович С. М. Развитие профессиональных компетенций у студентов, изучающих историю и теорию моды, на занятиях по иностранному языку / Межпредметные связи и преемственность в преподавании речеведческих дисциплин: матер. докл. и сообщ. XX междунар. науч.-метод. конф. — СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2015. С. 66–69.
7. Амерханова О. О. Обучение аспирантов иноязычному письменному научному дискурсу на основе тандем-метода (английский язык): автореферат диссертации на ... уч. ст. канд. педаг. н.: 13.00.08. — Тамбов, 2017. — 25 с.
8. Марницына Е. С. Развитие навыков публичного выступления в рамках обучения иностранному языку / Наука, образование, общество: тенденции и перспективы. Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции. Часть II. — 1 августа 2014 г. — Москва: АР-Консалт, 2014. — С. 154–157.

УДК 687.1:378.147:004.9

Семенова Ю. С., Антипина Е. С.

Semenova Yu., Antipina E.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРЕХМЕРНОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ ОДЕЖДЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ МАГИСТРОВ

USE OF THREE-DIMENSIONAL GARMENT DESIGN FOR MASTER DEGREE TRAINING

***Аннотация:** В статье рассматривается опыт разработки конструкции женского облегающего комбинезона в программе Clo3D в рамках получения профессиональных компетенций у магистров.*

***Ключевые слова:** конструирование одежды, женский комбинезон, аватар, сканатар, clo 3D, виртуальная примерка*

***Abstract:** The article discusses the experience in designing a women's well fitted jumpsuit on the Clo3D program, in the framework of obtaining professional competencies by masters students.*

***Keywords:** clothing design, women's jumpsuit, avatar, scanatar, clo 3D, virtual fitting*

Для получения образования в магистратуре сегодня совершенно не обязательно иметь профильное образование бакалавра. Трудности, с которыми сталкиваются при этом обучающиеся по программе магистратуры и преподаватели, абсолютно предсказуемы. Необходимо в кратчайшие сроки овладеть всеми профессиональными знаниями и навыками для того, чтобы грамотно сформулировать цели исследования и выполнить поставленные задачи. Без современных компьютерных технологий при этом не обойтись. «Быстрая мода» в свое время буквально потребовала от конструкторов сокращения сроков проектирования одежды, и многочисленные компьютерные системы 3D конструирования одежды позволили решить эту задачу: на конструирование футболки уходит около двух минут. Но и на овладение навыками работы в этих системах требуется все меньше времени. Для многих обучающихся это почти компьютерная игра, с которой интересно и, главное, полезно знакомиться, нужно обучаться и работать. Рассмотрим в статье решение задачи по конструированию женского комбинезона плотного прилегания, поставленной перед обучающимся в магистратуре студентом.

Сегодня женский комбинезон — один из самых модных и востребованных предметов одежды. Стилистика комбинезонов варьируется

от рабочих и спортивных до вечерних и нарядных. Диапазон используемых материалов: от неопрена и кожи до тонких трикотажных полотен, от плащевых тканей до натурального шелка. Комбинезоны могут быть объемными или сидеть, как вторая кожа, при этом требуется учитывать назначение изделия и не только особенности размерной характеристики фигуры, но и динамические изменения размерных признаков. Для того, чтобы разработать обычным двумерным способом конструкцию комбинезона с учетом назначения и особенностей выбранных материалов потребуется немало времени в зависимости от квалификации конструктора.

Конструкция плотно облегającego тело комбинезона, называемого сегодня «catsuit» разрабатывалась в программе Clo³D [1]. И это был первый опыт работы как в программе Clo³D, так и по разработке комбинезона вообще для студента. Хочется отметить, что в программе Clo³D создание одежды «с нуля» может освоить любой человек, фактически не имеющий специальной подготовки, а виртуальная среда напоминает компьютерную игру «The Sims», где можно одевать людей, что превращает работу, по отзыву студента, в развлечение.

Благодаря имеющимся опциям программы появилась возможность создавать конструкцию одежды без каких либо расчетов. Достаточно только иметь эскиз изделия и знать параметры фигуры, на которую оно проектируется. Для конструирования одежды нет необходимости измерять фигуру, можно использовать всего 2 файла: эскиз изделия и сканатар фигуры человека. Сканатар — это полученный аватар человека с помощью 3D сканирования. Если нет 3D сканера, то необходимо указать параметры фигуры, на которую нужно разработать изделие и желательно иметь фотографию фигуры.

Для создания конструкции комбинезона «catsuit» была выбрана индивидуальная фигура, с которой были сняты измерения, необходимые для создания аватара в 3D окне программы Clo³D, для уточнения осанки модель была сфотографирована. В соответствии с полученными снимками фигуры, у аватара в программе была соответственно изменена осанка и некоторые параметры. Конечно, возможность использования 3D сканера сократила бы эту работу по получению сканатара до считанных минут.

Следует отметить, что с помощью рассматриваемого метода можно получить более точные обтягивающие конструкции (но не объемные), так как этот метод заключается в нанесении конструктивных линий на аватар выбранной фигуры. Выбранный способ конструирования отличается тем, что конструктивно-декоративные линии можно наносить сразу на первом этапе создания конструкции, то есть обычная последо-

вательность разработки изделия от базовой конструкции к модельной меняется.

С помощью инструментов в 3D окне программы наносятся конструктивные линии на аватар, после чего получается развертка обведенных частей. Единственной задачей конструктора на этом этапе является продуманное расположение конструктивно-декоративных линий, для того чтобы развертка получилась плоской и более точной. Естественно, для создания конструкции обтягивающего комбинезона, покрывающего тело, как вторая кожа, нужно обвести почти весь аватар, чтобы получить развертку. После выполнения этого этапа в окне 2D программы появляется двумерная оболочка обведенного аватара. Дальнейшая работа с полученной конструкцией происходит в 2D окне, где вносятся корректировки в будущие лекала.

Проектируемый комбинезон имел сложное для плоскостного конструирования членение деталей: боковые швы отсутствовали, членение проходило по середине переда и спинки, а также были нанесены вертикальные рельефные швы, проходящие через центры грудных желез и лопаток. Создание конструкций в программе Clo³D сократило время работы, ведь благодаря используемой программе можно отказаться от создания макетов, так как их заменяет виртуальная примерка. Виртуальную примерку на аватаре можно производить в любое время, анализируя внесенные изменения.

Естественно, при любом проектировании одежды нужно учитывать свойства материалов, из которых будет создаваться изделие. Для того, чтобы сымитировать в виртуальном материале свойства текстиля, в программе настраиваются необходимые параметры, с помощью которых на виртуальной примерке происходит реалистичная визуализация изделия, и можно быстро выявить дефекты посадки изделия и исправить их в 2D окне. Так как построение и примерка происходят на одном и том же аватаре фигуры, очевидно, что проблемы с посадкой почти исключены, что сокращает работу конструктора. Кроме того, начинающий конструктор учится определять и исправлять возникающие дефекты одежды. Для проектируемого облегающего комбинезона было выбрано трикотажное полотно с коэффициентом растяжимости 20 процентов по рядам, поэтому детали конструкции в 2D окне программы Clo³D были уменьшены по ширине соответственно на 20 процентов. После внесенных изменений была произведена виртуальная примерка на аватаре.

Когда конструкция комбинезона была получена, в этой же программе с помощью инструментов в 2D окне были созданы лекала деталей

с выбранными припусками на швы, направлениями долевых линий и необходимой маркировкой, а также для удобства печати все лекала были уложены в рамку с требуемыми размерами ширины печати плоттера.

Для проверки полученной конструкции был отшит первичный образец облегающего женского комбинезона из трикотажного полотна соответствующей степени растяжимости и произведена примерка на модели, чья фигура была использована при создании аватара в программе Clo³D. Была отмечена идеальная посадка изделия, дефекты отсутствовали, конструктивно-декоративные линии соответствовали предложенному эскизу.

Для конструктора после проработки лекал базового размера изделия начинается работа по градации лекал на все размеры и роста, необходимые для серийного производства. В данной программе возможна градация лекал. Для этого необходимо иметь начальный аватар, на который идеально посажена конструкция, и аватары с другими размерными признаками. Буквально за несколько секунд программа автоматически градирует лекала.

Опыт, полученный в ходе работы по разработке комбинезона, позволяет решать проблемы, возникающие сегодня в связи с онлайн обучением. Темп теоретического обучения, получения необходимых профессиональных навыков возрастает, в том числе, и благодаря трехмерному проектированию.

Примечания

1. CLO Virtual Fashion. Clo3d. Manual. 2022. URL: <https://support.clo3d.com/hc/en-us/categories/15000064648-Manual> (дата обращения 10.01.2022).

Филиппова Г. С.
Filippova G.

ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА КАК ИСТОЧНИКА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ

EXPERIENCE OF USING HISTORICAL COSTUME AS A SOURCE OF SHAPING IN DESIGN ENGINEERING

Аннотация: В современном дизайн-образовании необходим поиск актуальных тем для проектов, которые вызовут интерес у будущих дизайнеров одежды и сделают обучение основам формообразования костюма наиболее эффективным.

Ключевые слова: дизайн-образование, дизайн костюма, мода, творческий источник, исторический костюм, формообразование костюма

Abstract: In modern design education, it is necessary to search for relevant topics for projects that will arouse the interest of future fashion designers and make learning the basics of costume shaping the most effective.

Keywords: design-education, fashion design, fashion, creative source, historical costume, garment shaping

Актуальной задачей при подготовке бакалавров профиля «дизайн костюма» является поиск способов подачи нового материала. Так, например, при разработке программы дисциплины «Дизайн-проектирование» ключевым вопросом является формирование тем курсовых проектов. Выбор интересной и современной темы может подсказать структуру подачи нового материала. Качественно подготовленная тема дизайн-проекта, где выстроена логика этапов проектирования и ясно описано содержание каждого из них, помогает сделать процесс обучения эффективным. В результате большой процент обучающихся выполняет итоговые работы на хорошем либо отличном уровне.

Основная учебная цель дизайн-проектирования на втором курсе обучения (профиль «дизайн костюма», бакалавриат) — освоение методов формообразования костюма. В курсовом проекте перед обучающимися ставится задача создания коллекции одежды на основе творческого источника.

При поиске актуальной темы для курсового проекта, где необходимо разработать коллекцию одежды верхнего ассортимента, мы провели

исследование, обратившись к ассортименту верхней стеганой одежды. Нами были изучены исторические образцы, как возможные творческие источники, которые можно трансформировать в современную одежду.

Известно, что стёганные изделия присутствовали в традиционной одежде различных народов мира много столетий. Они имели свои характерные особенности в зависимости от географического положения, климата, возможностей использования определенных материалов, культурных традиций. Стеганую одежду носили как мужчины, так и женщины. Она могла быть повседневной, праздничной и даже свадебной.

На обширной территории Российской империи бытовали различные типы традиционной стеганой одежды и названия ее были говорящими. Так, например, простеганное на вате полупальто (Украина), называли «ватянка» [1, с. 33]. В Пермской и Вятской губерниях одежду из сукна, холста домашней выработки или фабричных тканей с подкладкой и утеплителем из ваты называли «стёженкой».

Термин «телогрейка», как отмечают исследователи, входит в употребление в России примерно с XVIII века, это «нагрудная женская распашная одежда на лямках или проймах, длиной до пояса или середины бедра. Она изготавливалась из сукна, ситца, нанки, шелка на подкладке, простёгивалась с ветошью, верблюжьей или овечьей шерстью» [2, с. 318]. Телогрейку обычно носили поверх рубахи или сарафана, она была приталенной, сзади по спинке часто закладывались густые сборки, которые также выстёгивались и смотрелись очень рельефно.

Некоторые исследователи отмечают, что в России подобная одежда появилась благодаря давним связям со Средней Азией: «...эта техника (техника выстегивания на утеплителе) вошла в современный костюм из одежды Средней Азии, где до сих пор старики носят зимой вместо пальто стеганые халаты» [2, с. 131].

Сегодня со стеганой одеждой вновь начали активно экспериментировать модные дома и известные дизайнеры. Здесь большую роль сыграло то, что появились новые технологические возможности, а также соответствие функциональных свойств подобной одежды образу жизни современного человека.

Итак, одежда, которую сегодня, хотя и не совсем точно, обозначают понятием «пуховик», стала широко распространена. Во-первых, благодаря новым современным утеплителям. Сегодня «пуховик» имеет отличные теплозащитные свойства и при этом остается легким. Во-вторых, за этими изделиями несложно ухаживать, они обладают хорошей износостойкостью. В-третьих, стеганые изделия можно

шить с большим количеством функциональных деталей: накладных карманов, разнообразных капюшонов, отстегивающихся и трансформирующихся элементов, с использованием разнообразной фурнитуры: кнопок, пуговиц, текстильных застежек Velcro, эластичных элементов и т. д. При большом количестве деталей изделие не становится излишне громоздким и тяжелым. В-четвёртых, эти изделия можно компактно упаковывать, их удобно брать с собой в дорогу, что для современного человека невероятно важно. В-пятых, «пуховики» являются относительно недорогим, доступным для массового потребителя видом одежды.

Итак, наше исследование показало, что стеганые изделия — это актуальная тема для курсового проекта и существует большое количество исторических образцов, на основе которых можно было бы проектировать современные стеганые пальто и куртки. С другой стороны, знакомство с историческими образцами показало, что большая их часть интерпретирована и использована в современной моде, поэтому поиск оригинальных форм и конструкций может не привести к желаемому результату. Проанализировав ситуацию, мы обратили внимание на другие исторические образцы — рыцарское облачение, выполненное из металла. Внимательное изучение одежды рыцарей подсказало нам, что обращение к подобным объектам перспективно. Костюм рыцаря содержит формы, повторяющие объемно-пространственную структуру тела человека, он имеет технологические членения, специфическую конструкцию и насыщен разнообразными деталями. Костюм состоит из основного корпуса (включая плечье, воротник, нагрудник, латную юбку и др.), шлема сложносочиненной конструкции с забралом, латных перчаток и башмаков, комплексной системы защиты ног и рук. Доспехи знатных и состоятельных рыцарей имеют богато украшенную поверхность, оформленную посредством гравировки, перфорации, множества заклепок, накладных металлических пластин с рельефными поверхностями, они снабжены различными пряжками, ремнями и др.

В результате проделанной исследовательской работы нами было сформулировано проектное задание, которое включает три этапа.

Исследовательский этап: изучить рынок модной верхней одежды. Выполнить зарисовки одежды с использованием приемов выстегивания на утеплителе. Выявить актуальные силуэты, модные детали, отделку. Найти образец рыцарского облачения, который подойдет в качестве творческого источника для создания коллекции верхней одежды. Зарисовать укрупненные фрагменты приемов стежки в современной одежде для того, чтобы научиться грамотно изображать этот прием в эскизах костюма.

Рабочий этап: выполнить подробную линейную зарисовку исторического костюма рыцаря и его стилизацию — упрощенную зарисовку, показывающую основные конструктивные членения формы костюма. Произвести масштабирование стилизованной зарисовки, изменяя пропорции основных частей костюма. Полученные формы «надеть» на условную фигуру человека, найти оригинальные и выразительные силуэты курток, пальто.

Итоговый этап: создать ряд эскизов костюма на основе полученных силуэтов. Основные конструктивные линии должны быть подобны линиям конструкции в творческом источнике. Детали кроя и накладные детали, такие как карманы, клапаны, кокетки, воротники и др. могут быть получены в результате стилизации различных элементов исторического костюма. В качестве источника декоративной стежки использовать линии членения конструкции металлического корпуса рыцарских доспехов, а также мотивы декоративного оформления творческого источника, например, линии гравировки на поверхности костюма.

Данный проект существует уже три года, среди других проектных тем дисциплины «Дизайн-проектирование». Студенты выполняют его с высокой степенью самостоятельности, проявляют активность в творческом поиске конструктивных решений костюма. Опыт показал, что грамотный выбор темы проектного задания способствует наиболее эффективному освоению нового материала. Интерес обучающихся во многом стимулируется актуальностью проектной тематики.

Примечания

1. Калашникова Н. М. «Шубы, шубки, казакины...» Коллекция верхней одежды из собрания Российского этнографического музея. — М.: Северный паломник, 2012. 192 с: ил.
2. Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия / Авт.-сост.: Н. Соснина, И. Шангина. — СПб.: Искусство — СПб, 1999. — 400 с., ил.

Цветкова Н. Н.

Tsvetkova N.

ТЕКСТИЛЬНЫЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ В ОФОРМЛЕНИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК (НА ПРИМЕРЕ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ)

TEXTILE INSTALLATIONS IN THE DESIGN OF THEATRICAL PRODUCTIONS (ON THE EXAMPLE OF STUDENT WORKS)

Аннотация: Курсовые и дипломные проекты студентов кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица — арт-объекты и инсталляции — демонстрируют оригинальные художественные решения оформления современных театральных постановок.

Ключевые слова: художественный текстиль, арт-объект, инсталляция, перформанс, театр

Abstract: Course and graduate projects of students of the Department of Art Textiles of the St. Petersburg Stieglitz Academy of Art and Design — art objects and installations — demonstrate original artistic solutions for the design of modern theatrical productions.

Keywords: textile art, art object, installation, performance, theater

На кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица с 1999 г. работает мастерская ручного ремизного ткачества. Многие курсовые и дипломные проекты студентов, выполненные в этой мастерской, представляют собой объемно-пространственные арт-объекты и инсталляции. При создании некоторых работ студенты предполагали, что их произведения могут стать частью перформансов или театральных постановок.

Инсталляция Ирины Соболевой «Время» (2001 г.) стала первой объемно-пространственной композицией, выполненной в технике ручного ремизного ткачества [1]. На традиционном ткацком станке студенткой было соткано пять полотен, каждое из которых символизировало определенное философское понятие: «Точка», «Скорость», «Пространство», «Движение» и «Время». Полотна сочетали плотное ткачество с полупрозрачными участками, благодаря чему их структура была подвижной. Сама дипломница предполагала, что ее работы не будут экспонироваться статично, а станут частью пластического действия — перформанса.

Идея создания текстильного произведения, которое являлось бы элементом перформанса, была реализована в 2019 г. Алиной Кабировой

в ее дипломном проекте «ДНК» [2]. Студенткой был соткан гигантский арт-объект, высотой более 4 м, закручивающийся в спираль. Используемая технология ткачества [3] позволила А. Кабириной сделать свой объект двухсторонним — светлым с одной стороны и темным с другой. В процессе защиты дипломной работы на поверхность арт-объекта транслировалось видео, где демонстрировались руки студентки в процессе ткачества. Кроме того, частью дипломного проекта стало выступление танцовщицы, которая своими движениями символизировала отрыв человека от собственных корней как утрату врожденной идентичности.

В настоящее время на кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штигица существует направление «Театрально-декорационное искусство», в рамках которого в качестве курсовых и дипломных работ создаются текстильные инсталляции, предназначенные для оформления театральных постановок. Инсталляция «На глубине» Е. Зуевой (2020 г.), созданная в рамках дипломного проектирования, предназначалась для оформления спектакля «Свято», поставленного С. Бызгу в учебном театре «На Моховой» [4]. Центральным персонажем инсталляции стала гигантская рыба, пойманная в сети. Елизавета отмечала, что сложный и многоплановый образ рыбы использовался разными народами в традиционных мифах, сказках, песнях. «„Свято“ — это современное прочтение фольклорных музыкальных тем... Это другой, новый взгляд на нашу землю, на нас самих, и на наши истоки» [5]. И мифическая рыба, созданная дипломницей, хорошо вписывалась в контекст современной интерпретации народного искусства.

Хотелось бы особо подчеркнуть, что возникновение и распространение объемно-пространственных текстильных форм тесно связано именно с театральным искусством. Одним из первых художников второй половины XX в., чьи текстильные работы «вышли» из плоскости в пространство, была Ягода Буич. Она много работала, оформляя спектакли для театров Рима, Венеции, Вены, Загреба, Сплита [6, с. 188]. Я. Буич разрабатывала «декорации для почти 200 театральных, оперных, балетных и кинематографических постановок, и эта карьера повлияла на художественную практику, которую она развивала одновременно» [7].

В тканой пространственной композиции «Коррида», созданной знаменитой латышской текстильщицей Э. Паулс-Вигнере, также отмечается сценографический подход: «В «Корриде» художница пытается не только «вовлечь» пространство внутрь таписсерии композиционным построением, перебивкой кулис, живописной игрой цветовых пятен, но и «разворачивает» ее на зрителя как сценическую декорацию» [8,

С. 59], — писала известный исследователь текстильного искусства второй половины XX в. В. И. Савицкая.

В качестве курсовой работы по предмету «Текстильные инсталляции в оформлении сцены» студентами кафедры художественного текстиля в 2018–2021 гг. были созданы объемно-пространственные композиции для различных театральных постановок. Можно отметить работу Д. Максименковой, создавшей арт-объект «Птица» для спектакля «Волшебная мельница Сампо» [9]. Эта постановка проходила в московском Театриуме на Серпуховке под руководством Терезы Дуровой. Спектакль был создан по мотивам финского эпоса «Калевала», и птица символизировала образ дочери воздуха Илтматар. Д. Максименкова использовала в своей работе металлический каркас и технику обкрутки. Подобная технология была применена и другой студенткой Марией Докучаевой в инсталляции «Ледяные структуры», предназначенной для спектакля «Снежная королева» (Учебный театр на Моховой) [9]. Композиция состояла из трех плоских объектов, напоминавших лучи снежинки, и светящихся арт-объектов пирамидальной формы, символизировавших кристаллы льда. Обкрученные белыми нитями шнуры, переплетавшиеся между собой, создавали в работе Марии эффект морозных узоров на зимнем окне.

Техника обкрутки активно применялась художниками-экспериментаторами второй половины XX в. — К. Цейслер. Ш. Хикс и др. В работах студентов кафедры художественного текстиля эта технология, корни которой следует искать в традиционном искусстве доколумбовых индейцев, обрела новое звучание.

В 2021 г. в СПГХПА им. А. Л. Штиглица прошла выставка учебно-методическая выставка «Текстильные инсталляции», где были представлены работы студентов 5 курса, созданные для оформления спектакля «Собор парижской Богоматери» (театр «Мастерская», Санкт-Петербург) [10]. Юлия Чебыкина создала серию арок, представлявших собой символические врата, обладающие сакральным смыслом. Эта работа является выполненным в масштабе макетом театральной декорации. При создании арок студентка использовала нити красного, черного и белого цветов. Подобное колористическое решение выражало драматизм спектакля.

В качестве дипломного проекта Ю. Чебыкина в 2021/22 учебном году работала над созданием текстильной инсталляции для пьесы Е. Шварца «Обыкновенное чудо» [11]. «Разные модели любви, обыгрываемые в пьесе, это и есть то чудо, о котором нам хотел сказать Евгений Шварц. Оно встречается везде, и мы склонны его не замечать — но, тем не менее, оно остается чудом, способным спасти от злого рока...», — отмечала студентка

в концепции своего проекта. В качестве вневременного символа любви Юлия использовала сердце, из которого растут цветы. Само сердце представляло собой металлический каркас-клетку — полупрозрачную структуру, оплетенную нитями. Необычные цветы, напоминавшие о райском саде, растущие из сердца, выполнялись в технике плетения на проволочном каркасе из шерстяных и синтетических нитей. По словам дипломницы, форма этих цветов была вдохновлена росписью внутреннего убранства храма Василия Блаженного. Несколько наивная стилизация, использованная Ю. Чебыкиной, помогла выразить настроение театральной постановки.

Рассмотрев некоторые курсовые и дипломные работы студентов кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица, можно отметить, что студенты выражают заинтересованность в экспериментах, пробуют работать с новыми материалами и технологиями (обкрутка, применение металлического каркаса и т. д.). Современные текстильные объемно-пространственные объекты могут стать частью перформанса или театральной постановки. Работы, выполненные на кафедре художественного текстиля в мастерской ремизного ткачества, демонстрируют оригинальные художественные решения, которые могут применяться для оформления современных театральных постановок.

Примечания

1. Руководитель дипломного проекта «Время» И. Соболевой Н. Н. Цветкова.
2. Руководитель дипломного проекта «ДНК» А. Кабириной Н. Н. Цветкова.
3. А. Кабириной применялась техника полуторослойного ткачества с дополнительным утком на базе саржевого переплетения.
4. Руководители дипломного проекта «На глубине» Е. Зуевой О. О. Лысенкова, Н. Н. Цветкова.
5. Свято. Хореографические образы родной земли. Курс С. Д. Бызгу (выпуск 2018 года). URL: <http://www.учебный-театр.рф/svyato> (дата обращения: 11.02.2022).
6. Parrish S. Jagoda Buić. / Fiber: Sculpture 1960 — present. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. 256 p.
7. Jagoda Buić deconstructed Balkan weaving traditions, turning threads into sensuous textile environments. URL: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/12598/jagoda-buic-croatia-textile-sensuous-textile-environments> (дата обращения: 10.02.2022).
8. Савицкая В. И. Превращения шпалеры. М.: Галарт, 1995. 87 с.
9. Руководители курсовых работ Д. Максименковой и М. Докучаевой Л. В. Михайлова, А. А. Семенова, Н. Н. Цветкова.
10. Руководители курсовых работ студентов 5 курса Л. Н. Хоманько, Н. Н. Цветкова.
11. Руководители дипломного проекта «Обыкновенное чудо» Ю. Чебыкиной Л. Н. Хоманько, Н. Н. Цветкова.

УДК 687.01:659.153.4

Янкина Л. В.

Yankina L.

РОЛЬ СЦЕНАРИЯ В ПОДГОТОВКЕ ПОКАЗА АВТОРСКОЙ ОДЕЖДЫ

THE ROLE OF THE SCENARIO IN THE PREPARATION OF THE AUTHOR'S CLOTHING SHOW

Аннотация: *творчество дизайнера не ограничено рамками графических и пластических решений моделей одежды, по степени воздействия на зрителей, его можно деятельность отнести к искусству создания образа. Разработка стратегии показа авторской коллекции, на финальном этапе обучения профессии, способствует позитивной оценке знаний и профессиональных навыков, приобретённых за период обучения, и представляет интерес для исследования.*

Ключевые слова: *показ мод, организация фэшн-шоу, сценарий дефиле, демонстрация коллекции моделей одежды*

Abstract: *the designer's creativity is not limited by the graphic and plastic solutions of clothing models, according to the degree of impact on the audience, his activity can be attributed to the art of creating an image. The development of a strategy for displaying the author's collection, at the final stage of training in a profession, contributes to a positive assessment of the knowledge and professional skills acquired during the training period, and is of interest for research.*

Keywords: *fashion show, organization of a fashion show, defile scenario, demonstration of a collection of clothing models*

Профессия художника по костюму/дизайнера — один из видов творческой деятельности, с помощью которого, например, в театре или киноиндустрии, создаётся постановка или кино-действие, а в сфере индустрии моды разработка авторской коллекции и её презентация. Следует признать, что в индустрии моды каждый дизайнер, располагая творческим опытом, свойственным только ему, стоит в центре этой системы взаимных связей, что делает его положение уникальным. Если профессия художника по костюму в театре или кино выполняет важную миссию своеобразного «перевода» режиссёрского замысла на язык искусства костюма, то здесь, дизайнер — «сам себе режиссёр».

Авторский замысел притягивает и объединяет все поставленные задачи, предполагает объединение всех художественных и творческих элементов в одно целое для создания интересной целостной композиции, в которой идея несёт главную мысль о том, для чего создана. Идея в работе дизайнера костюма всегда имеет эмоциональный характер,

связана с его чувствами, психологией и настроением. Только уловив смысл, автор способен донести свои чувства до зрителя. Если в моде тема всегда выражена конкретной социальной проблемой (например, инновационные технологии, пандемия, экология или проблема перепроизводства), то идея отражает живое отношение к этой проблеме. Отсюда вывод — идея всегда субъективна, а тема — объективна.

Определение темы авторской коллекции — одна из первостепенных задач в работе дизайнера костюма над дипломной работой. Нахождение темы помогает ему определиться с адресом коллекции и соответствующими выразительными и художественными средствами её воплощения. Актуальность темы всегда затрагивает групповые интересы, где каждый «носитель моды», лишь часть представителей социума. Тема, представленная единичными изделиями, как элементами общей композиции, обращает внимание на ту или иную «историю» характером/стилем внешнего вида её «героев», с помощью которых и происходит раскрытие идеи.

Композиционный ход разработки коллекции моделей одежды появляется только после определения темы и идеи. Авторский взгляд модельера носит неодинаковый характер и зависит от выбора типа и вида ассортимента одежды, его комбинаций (сочетаний) и приёма ношения. Художественный проект, проработанный композиционно, может быть предъявлен в качестве завершённого произведения только при сдаче готовой коллекции, выполненной в материале. Поиск формы её презентации, как образно трактуемого воображаемого действия, можно назвать работой над воссозданием целостного образа «внешней картинки», которой пока нет в реальности.

Показ коллекции — это, как правило, небольшой по времени отрезок подиумной жизни, созданный воображением дизайнера. Созданное воображением всегда основано на живом личном опыте и чувствах автора, за которыми стоят живые реальные наблюдения, которые на «дорожке» превращаются в некое пространственное действие, обладающее рождением, развитием и завершением. Сюжет показа, это некая «формула внешнего вида» — своеобразная «модель поведения», основанная на логике дизайнера. Для него умение организовать показ собственной коллекции является не только проявлением творческой фантазии, но и одним из выразительных средств демонстрации его профессионального мастерства. В процессе подготовки и организации показа он должен быть сосредоточен, как минимум, в трёх нужных направлениях: адресного

отображения образа внешности, поиске ситуативности его поведения и создании оригинального сценария.

Процесс демонстрации коллекции является своеобразной интерпретацией (преображением) окружающей реальности, подчинённой замыслу, выраженному через действие, ритм, центр композиции и движение. Атмосфера показа является пространственной средой «обитания» образа внешности, она создаётся выразительными средствами и является главным событием происходящего, наполняется освещением, сопровождается музыкой, ритмом и прочими звуками. Это настоящее шоу, происходящее перед зрителем, напрямую связанное с местоположением и временем. Ритмичное чередование «выходов» с остановками — выразительный инструмент, характеризующий «рисунки» показа. Его темп является связующим звеном между музыкой и движением, а также, наряду с другими средствами режиссуры (свет, звук, речевой комментарий, видео и пр.) помогает реализовать замысел дизайнера костюма посредством работы демонстраторов. Костюмы и манекенщицы (модели) тесно связаны между собой и взаимно дополняют друг с друга. Грамотно организованный показ и соответствующее сопровождение способны вызвать ответные эмоции и чувства у зрителей.

Как правило, сценарий показа коллекции моделей одежды обладает актуальностью и эмоционально окрашен. Дизайнер вынужден расширять профессиональные рамки и стараться выйти на категории мышления режиссёра показа, а это означает: эмоционально проанализировать сюжетную линию, перевести язык костюма на язык движения, пластики и звуковое и ритмическое отражение, определиться с пространством действия, его образной тональностью. Организация последовательности выходов (сюжетной линии) нередко выходит за рамки того или иного вида (типа, назначения) коллекции, главное здесь — продемонстрировать обобщённый образ её потенциального потребителя, его характер и образ поведения, раскрывающие через костюм замысел автора.

Сценарный ход показа необходим для интересного построения выходов коллекции и включает в себя сопоставление композиционных элементов моделей одежды и цепочку их развития. Любой авторский показ коллекции наполнен смыслом, имеет кульминацию, выраженную через визуальный или звуковой акцент (контраст). Этот акцент может, как начинать движение и постепенно нарастать, так и растворяться, замыкая общее движение. Выстроить показ — это не только грамотно его начать, но и грамотно его завершить. Примерный сценарий показа авторской коллекции может выглядеть следующим образом:

- исходный выход начинается с модели (костюма), в которой присутствуют наиболее выразительные стилистические и художественные особенности её оформления;
- последующие выходы за счёт элементов композиции костюма развивают замысел для поддержания напряжения, при этом, композиционный центр, отражающий главную идею, занимает положение, способное менять ход и дальнейшую развязку действия (происходит или замена его, или постепенное угасание);
- в финальном выходе происходит итог — утверждение авторской концепции, или её замена.

Цель демонстрации — увлечь зрителя идеей, поэтому все действия на подиуме направлены к её достижению. Всё видимое и звучащее с ней взаимосвязано, поэтому элементы сопровождения, не подчинённые ей, выглядят случайными и неуместными, снижая общее впечатление. Сценарий и характер показа должен дополнять идею дизайнера, вызывать живые эмоции и чувства, добиваясь соответствующего отклика от зрителя, уводя его от формального восприятия. Лучше, если замысел предполагает некую игру или даже тайну, которую следует зрителю отгадать.

Другое дело — видео-презентация коллекции, чья композиция подчиняется своим внутренним законам и содержит в своём «движении» противодействие или неожиданный поворот сюжета, или преодоление чего-то — всё то, что является движущей силой сюжетной линии. Череди «выходов» (кадров), согласно которым развивается действие, должна возникать не случайно, а закономерно из учета всего круга воображаемых обстоятельств. Здесь важно помнить о соответствии или несоответствии предлагаемого вида ассортимента одежды тому или иному событию (ситуации) или поведению потребителя. Кроме того, в работе над видео-презентацией коллекции важно не забывать о том, что заявленный дизайнером «образ внешности» несёт коллективную функцию и поэтому реализуется в конкретной форме и стиле поведения, независимо от того как развивается ассортиментная позиция. Здесь на первый план дизайнер ставит свою концепцию и только потом трансформацию (развитие) ассортимента одежды.

На дизайнера лежит ответственность за манеру и подачу материала, его разновидность и объем, только он сам определяет аудиторию и адресность своей коллекции. Режиссура показа требует от молодого дизайнера предварительной подготовки, скорости в ходе работы и точности в придумывании дополнительных деталей. Эта работа предполагает при необходимости использование экспериментов и импровизации,

способности объединять и находить нужные формы демонстрации собственных творческих решений.

Проще выглядит режиссура показа промышленной коллекции, где не обязательно присутствие сценария. Традиционная форма показа здесь продиктована самим образом жизни и бытования человека. Дизайнер должен лишь уметь выделять удивительные вещи, находящиеся вокруг нас, затрагивать и раскрывать в привычных изделиях необычные ракурсы, манеру ношения, комбинирования отдельных вещей, которые должны, по его мнению, вызвать большой интерес и эмоции у потребителя.

Необходимо помнить и о том, что такой вид работы направлен не только на рядовых зрителей, присутствующих на защите (или конкурсе), которым надо понравится, но и на членов государственной комиссии (или членов жюри), представителей индустрии моды и СМИ. Эта категория самых профессиональных зрителей, которые испытывают, помимо внешнего впечатления, большое напряжение при просмотре. Монотонный показ может «замылить» их внимание, поэтому дизайнеру при подготовке показа своей дипломной коллекции, нужно проявить весь свой талант и опыт, чтобы добиться впечатления, от которого зависит не только его успех, но также и его будущая карьера.

Обычно демонстрацию коллекции определяют в качестве некоего заранее продуманного и режиссированного действия, у которого есть сценарий. По-другому обстоит дело с разработкой показа авторской экспериментальной коллекции, допускающей по замыслу дизайнера «случайное» действие, у которого нет ни идеи, ни сценария, а вся суть его может заключаться в том, чтобы создать неожиданную ситуацию и посмотреть, что будет. Здесь демонстрация моделей одежды, если начинается так, как задумал дизайнер, то продолжиться она может весьма неожиданно. Необходимо понимать, что необычная форма презентации авторской коллекции на процедуре защиты (или на конкурсе) представляет как повышенный интерес, так и повышенный риск. Превращая показ в публичное представление, дизайнер тем самым соотносит свою коллекцию с понятием «произведение искусства», в котором трудно различить «процесс» от «результата», как и ответить на некоторые вопросы. Что здесь является «философией»: коллекция или шоу? Где грань между художественной идеей коллекцией моделей одежды и художественным «активизмом»? Создает ли дизайнер с помощью присутствующих некое общественное пространство в целях реализации своего творческого исследования, предназначенного для них же? Чем он при этом руководствуется? В любом случае, он должен быть готов убедительно защитить свою позицию.

Проблемный, вопрошающий характер показа, а иногда и протестный или вызывающий на диалог, можно наблюдать не так уж и редко. Не случайно атмосфера подиума на защите (или конкурсе) всегда наполнена напряжением и содержательно представляет собой некое испытание творческих границ и собственных возможностей дизайнера. Здесь важным для дизайнера становится понимание «интерпретации» моды в контексте постмодернистской концепции развития искусства, которое позволяет ему не только ориентироваться в формах и инструментах выразительности, но и в определении идентичности авторского почерка. В то же время, уникальность концептуального подхода к показу коллекции, определяет для начинающего дизайнера её значение в контексте авторской свободы от заданных форм и рамок, а также бесконечности смыслов всего «нового».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Полина Валерьевна — доцент кафедры музейного дела ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», кандидат культурологии. polina-glushkova@mail.ru

Азархи София Вениаминовна — член Союза художников России, Заслуженный работник культуры РФ. vip500.100@mail.ru

Альбедиль Маргарита Федоровна — ведущий научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, доктор исторических наук. albedil@inbox.ru

Анищенко Юлия Михайловна — руководитель Творческого объединения AGORApro. agorapro@yandex.ru

Антипина Елена Сергеевна — доцент кафедры конструирования и технологии швейных изделий ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». karlena@bk.ru

Аранович Алексей Владимирович — профессор кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», доктор исторических наук. aaranovitch@yandex.ru

Бабошина Татьяна Валерьевна — научный сотрудник Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа. tanibabo@gmail.com

Баландина Галина Михайловна — руководитель клуба ткачества Карпогорского районного Дома народного творчества, Народный мастер России. remiska.k@yandex.ru

Балашов Михаил Евгеньевич — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат педагогических наук. mister.balashov@bk.ru

Бараш Алёна Юрьевна — аспирантка кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». alena.barash@yandex.ru

Баринов Олег Юрьевич — доцент кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». oleg.barinov123@mail.ru

Бастрикова Ольга Александровна — научный сотрудник по учету и хранению музейных предметов Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». vovabastrikov@mail.ru

Берман Елена Александровна — доцент кафедры ювелирного дизайна и технологий ФГБОУ ВО «Иркутский национальный исследовательский технический университет», кандидат технических наук. lena.berman.amanut@gmail.com

Блюмин Марина Алексеевна — заведующая Сектором новых поступлений Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения. mariblu@mail.ru

Буфеева Ирина Юрьевна — доцент кафедры искусствоведения Института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)». irina.bufeeva@yandex.ru

Верещака Татьяна Юрьевна — доцент кафедры конструирования и технологии швейных изделий ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат технических наук, доцент. vereshchakat@mail.ru

Вершинина Наталья Михайловна — главный научный сотрудник, хранитель фонда костюма Государственного музея заповедника «Павловск», кандидат искусствоведения. vershinina@pavlovskmuseum.ru

Власова Ирина Анатольевна — доцент кафедры технологии, изобразительного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Петрозаводский государственный университет», кандидат педагогических наук. dentelle@yandex.ru

Водинчар Елена — главный ассистент Института этнологии и фолклористики с Этнографическим музеем Болгарской академии наук, кандидат исторических наук. v_olena@abv.bg

Войтова Екатерина Александровна — магистр кафедры искусствоведения ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры». tea_80@inbox.ru

Воробьева Татьяна Юрьевна — преподаватель ГБОУ СПО РО «Новочеркасский промышленно-гуманитарный колледж», кандидат технических наук, доцент. tyvorobyeva@yandex.ru

Габриэль Галина Николаевна — заведующий кафедрой искусствоведения ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», кандидат искусствоведения, доцент. Gabrielart@mail.ru

Галкина Мария Вадимовна — педагог дополнительного образования студии декоративно-прикладного творчества, Москва, ГБОУ Школа № 149. Folk.msk@mail.ru

Ганина Любовь Геннадьевна — научный сотрудник Отдела этнографии народов Белоруссии, Украины, Молдавии Российского этнографического музея. lg1selena@gmail.com

Герасимова Наталья Владимировна — научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, кандидат искусствоведения. natal-040183@mail.ru

Гнатюк Оксана Александровна — доцент кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет». gnatyuko@mail.ru

Горожанина Светлана Валентиновна — заведующая Отделом русского народного и декоративно-прикладного искусства XVIII–XXI вв. Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника, кандидат искусствоведения. nht-museum@yandex.ru

Давудов Сохраб Асадуллах — старший преподаватель кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». kdk@ghpa.ru

Денисова Ольга Евгеньевна — дизайнер Информационного центра моды СПбГУПТД, аспирантка кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». denicova@gmail.com

Дмитриев Владимир Александрович — научный сотрудник главной категории Отдела этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея, доктор исторических наук. dmitriev_home@mail.ru

Дульнева Анна Станиславовна — старший научный сотрудник Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника. dulneva.anna@yandex.ru

Дьякова Елена Васильевна — научный сотрудник Российского этнографического музея. Dyiakova_elena@inbox.ru

Ёжикова Елена Леонидовна — доцент кафедры «Дизайн одежды» ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет». yel3005@mail.ru

Елизаров Андрей Анатольевич — доцент кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат искусствоведения. elandr20051@yandex.ru

Емельяненко Татьяна Григорьевна — ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея, доктор исторических наук. gem.tatyana@mail.ru

Жабрева Анна Эрнестовна — научный сотрудник Библиотеки РАН, кандидат педагогических наук. annazhabreva@mail.ru

Загребин Олег Владимирович — директор Института изобразительных искусств ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», кандидат архитектуры, профессор. oleg051261@gmail.com

Загребина Наталья Михайловна — доцент кафедры композиционно-художественной подготовки ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет». n.zagr@mail.ru

Засецкая Марина Львовна — научный сотрудник ведущей категории Отдела этнографии народов Северо-Запада России и Прибалтики Российского этнографического музея. me7jamz@mail.ru

Зауст София Константиновна — доцент кафедры педагогики и психологии профессионального образования ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат искусствоведения. sofiam00@mail.ru

Зырина Мария Александровна — доцент кафедры дизайна среды ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», кандидат технических наук, доцент. maria.zyrina@gmail.com

Игнатова Мария Игоревна — соруководитель фольклорно-этнографического ансамбля «Перегода», графический дизайнер. m.i.ignatova@mail.ru

Игнатьева Татьяна Ивановна — доцент кафедры искусствоведения Института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», кандидат культурологии, доцент. ignatieva_muzey@mail.ru

Исупова Екатерина Владимировна — аспирант, заместитель начальника организационно — справочного отдела управления координации и обеспечения приема, заместитель директора Школы бизнес-коммуникаций ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». Isupova9393@mail.ru

Калашникова Наталья Моисеевна — заведующая Отделом этнографии народов Белоруссии, Украины, Молдавии Российского этнографического музея; профессор кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», доктор культурологии, профессор. ethnonataly@mail.ru

Калмыкова Алеся Сергеевна — педагог дополнительного образования ГБОУ ДО города Москвы «Дворец творчества детей и молодёжи на Миуссах». kalmukva.alesja@rambler.ru

Камалиева Айгуль Салаватовна — начальник отдела Государственного унитарного предприятия Башкирские художественные промыслы «Агидель» Республики Башкортостан, кандидат технических наук. kamalievavak@yandex.ru

Карапетова Ирина Альфредовна — научный сотрудник ведущей категории Отдела этнографии народов Сибири и Дальнего Востока Российского этнографического музея. karapetovaia@yandex.ru

Карюк Тамара Андреевна — аспирант кафедры искусствоведения ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». tamarakaryuk1008@gmail.com

Кимеева Татьяна Ивановна — профессор кафедры музейного дела ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доктор культурологии, профессор. tat-kimeeva@mail.ru

Кислуха Людмила Федоровна — старший научный сотрудник ГБУК АО «Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», кандидат искусствоведения. Kislukha.lf@mail.ru

Клыгина Ирина Станиславовна — старший научный сотрудник научно-фондового отдела русского народного и декоративно-прикладного искусства XVIII–XXI вв. Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника. arct14@mail.ru

Ковалева Наталия Ивановна — заведующий Отделом народного искусства, хранитель фондов текстиля и костюма Государственного Русского музея. kovaljova_n_i@mail.ru

Ковалева Татьяна Вячеславовна — профессор кафедры интерьера и оборудования ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица»; доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат искусствоведения, доцент. tvk158@mail.ru

Кокорева Людмила Владимировна — профессор кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», кандидат социологических наук, профессор. fashiondo@usaaa.ru

Колчина Елена Викторовна — заведующая Отделом этнографии народов Поволжья и Приуралья Российского этнографического музея. kolchina-e@mail.ru

Кондакова Юлия Васильевна — доцент кафедры социальных и гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», кандидат филологических наук, доцент. jkondakova@yandex.ru

Корнев Дмитрий Михайлович — доцент кафедры всеобщей истории ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева», кандидат исторических наук. bo yarn-orel@yandex.ru

Коробова Елена Александровна — магистр ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский Государственный университет промышленных технологий и дизайна». helenagauguin@bk.ru

Королева Лариса Викторовна — заведующая кафедрой дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», кандидат искусствоведения, профессор. Ershov10@mail.ru

Королева Светлана Викторовна — доцент кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». svetakoroleva111@mail.ru

Королькова Людмила Валентиновна — научный сотрудник ведущей категории Отдела этнографии народов Северо-Запада России и Прибалтики Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. korolkoval@list.ru

Косоурова Татьяна Никодимовна — заведующая сектором Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения. tat888kos@gmail.com

Кочкорбаева Чинара Тургунбаевна — заведующая отделом Кыргызско-Узбекского Международного университета им. Батыралы Сыдыкова. chk_1181@mail.ru

Краснодембская Нина Георгиевна — старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН, доктор исторических наук. nigekrasno@mail.ru

Крестовская Надежда Олеговна — научный сотрудник Отдела народного искусства Государственного Русского музея. maikakrest@gmail.com

Кубель Елена Леонидовна — научный сотрудник Отдела этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. elenakubel@yandex.ru

Кузнецова Майя Михайловна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат искусствоведения, доцент. maya.mail2@rambler.ru

Курбатов Александр Валентинович — ведущий научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН, доктор исторических наук. alkurba@rambler.ru

Курбатова Анна Константиновна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». akk60@inbox.ru

Лященко Ольга Павловна — дизайнер текстиля «ЛОММ лаб». Lyashchenkoolya97@gmail.com

Малашина Снежана Николаевна — художественный руководитель, режиссер ООО «Новая идея». newidea35@yandex.ru

Мамлеева Эльвира Рафаэловна — ответственный хранитель коллекции «Декоративно-прикладное искусство» и «Башкирское народное творчество» отдела учёта и хранения БГХМ им. М. В. Нестерова. abc-2007@mail.ru

Марницына Екатерина Сергеевна — доцент кафедры иностранных языков, кандидат филологических наук. Marn.ekaterina@gmail.com

Марченко Мария Александровна — кандидат искусствоведения. mariamarchenko-mari@mail.ru

Масальцева Софья Андреевна — старший преподаватель ООО «ЮМАКС». ofrova.sonya@gmail.com

Миرون Виорел Иванович — исполнительный директор в Ассоциации по Развитию Туризма в Молдове, доктор экономических наук. viorelmiro7@yahoo.com

Мирон Марина Васильевна — менеджер проектов в Ассоциации по Развитию Туризма в Молдове, доктор исторических наук. marinamiron. 72@mail.ru

Митрофанова Наталья Юрьевна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», доцент кафедры изобразительного искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», кандидат искусствоведения, доцент. mitfam@mail.ru

Мустафаев Назим Султанович — коллекционер обуви. nazim@shoe-icons.com

Назарова Мария Сергеевна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». fantomascha@gmail.com

Невельская Екатерина Львовна — Творческая мастерская Ирины Власовой. nevelkat@gmail.com

Неверова Ирина Альфредовна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат культурологии. irinaneverova@rambler.ru

Нестерова Мария Александровна — доцент кафедры компьютерной графики и дизайна ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения», кандидат искусствоведения, доцент. Nesterova_m@inbox.ru

Никитин Антон Андреевич — младший научный сотрудник научно-экспозиционного отдела Национального музея Республики Татарстан. anton.nikitin. 14@mail.ru

Николаева Ирина Олеговна — руководитель, преподаватель Творческой Мастерской «ДРЕВО». zolotoshvea@yandex.ru

Нинбург Майя Александровна — специалист по учету музейных предметов Всероссийского музея им. А. С. Пушкина. m.ninburg@gmail.com

Новик Александр Александрович — заведующий Отделом европеистики Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН; доцент кафедры общего языкознания им. Л. А. Вербицкой ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», кандидат исторических наук. njual@mail.ru

Околелых Наталья Борисовна — руководитель мастерской «Новая этнография». onatka@narod.ru

Ондар Аниела Борисовна — доцент кафедры технологии и предпринимательства ФГБОУ ВО «Тувинский государственный университет», кандидат культурологии, доцент. aniel.ondar@mail.ru

Павлова Анжелика Николаевна — заведующая кафедрой истории и психологии ФГБОУ ВО «Поволжский государственный технологический университет», доктор исторических наук, доцент. angrap@ Rambler.ru

Песецкая Александра Александровна — научный сотрудник Отдела этнографии народов Поволжья и Приуралья Российского этнографического музея. sanny341@yandex.ru

Письменная Елена Борисовна — генеральный директор консалтингового агентства Kids Fashion Retail (ООО «Фешн Форс»), преподаватель Центра креативных индустрий (программа МВА «Индустрия Мода») ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова», кандидат физико-математических наук. pismenskaya@mail.ru

Плотникова Юлия Валерьевна — ведущий научный сотрудник, хранитель костюма и аксессуаров Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения. plotnikova@hermitage.ru

Подгорная Вера Владимировна — менеджер Сектора по работе с волонтерами Государственного Эрмитажа. vpodgor@hotmail.com

Попова Лариса Федоровна — заведующая Отделом этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. Rem_larisa@mail.ru

Пудакова Ольга Владимировна — преподаватель высшей квалификационной категории Муниципального автономного учреждения дополнительного образования города Набережные Челны «Детская школа искусств № 6 «ДА-ДА» (архитектурно-дизайнерского профиля), заслуженный деятель искусств Республики Татарстан. pudakovaolia@yandex.ru

Савина Наталья Владимировна — старший преподаватель ФГБОУ ВО «Ивановский государственный политехнический университет», кандидат искусствоведения. kletov@mail.ru

Садыхова Севиль Юсиф гызы — заведующая кафедрой «История искусства» Азербайджанской государственной академии художеств, доктор искусствоведения, профессор. ss57@list.ru

Сафронова Мария Викторовна — доцент кафедры конструирования и технологии швейных изделий ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат технических наук. mariasafronova@ya.ru

Сахарова Оксана Михайловна — заведующая Отделом декоративно-прикладного искусства Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника. oksakharowa@yandex.ru

Сваткова Наталья Германовна — художник-конструктор БУ ХМАО-Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел». natalia_mega@mail.ru

Семенова Юлия Сергеевна — магистр ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский Государственный университет промышленных технологий и дизайна». Julsem99@mail.ru

Сёмина Наталия Борисовна — доцент кафедры искусства, новейших дизайн-технологий и художественного образования Высшей школы Дизайна и Архитектуры ФГБОУ ВО «Пятигорский государственный университет», кандидат исторических наук. seminanb@gmail.com

Скоробогатых Ирина Ивановна — заведующая кафедрой маркетинга ФГБОУ ВО «Российский энергетический университет им. Г. В. Плеханова», главный редактор журнала «Маркетинг и маркетинговые исследования» Издательского дома «Гребенников», доктор экономических наук, профессор. skorobogatykh.ii@rea.ru

Сластникова Людмила Александровна — научный сотрудник высшей категории Отдела этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. l_slastnikova@mail.ru

Смирнов Алексей Викторович — доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», доктор философских наук, доцент. darapti@mail.ru

Смирнова Вера Евгеньевна — младший научный сотрудник подразделения «Творческая лаборатория» АНО ДПО «Международная Школа Дизайна — XXI век», магистр медиакоммуникаций. faristocracy@gmail.com

Соболева Елена Станиславовна — старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, кандидат исторических наук. soboleva@kunstkamera.ru

Сорокина Марина Александровна — ведущий научный сотрудник Отдела народного искусства Государственного Русского музея, кандидат искусствоведения. sorokinama@mail.ru

Сорокотягина Елена Николаевна — доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технология. Дизайн. Искусство)», доцент. elena.msudt@yandex.ru

Старостина Ольга Викторовна — ведущий научный сотрудник Отдела этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. starostinaov73@mail.ru

Стасевич Инга Владимировна — старший научный сотрудник Отдела этнографии народов Центральной Азии Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, кандидат исторических наук. stinga73@mail.ru

Степанова Ирина Геннадьевна — соруководитель фольклорно-этнографического ансамбля «Перегода», графический дизайнер. m.i.ignatova@mail.ru

Степанова Юлия Владимировна — доцент исторического факультета ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», кандидат исторических наук. m000142@mail.ru

Сысоева Елена Сергеевна — директор МБУК «Бабушкинский районный исторический музей». lena_sysoeva@mail.ru

Тарасова Нина Ивановна — заведующая Сектором декоративно-прикладного искусства, хранитель коллекции костюма Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, кандидат исторических наук. ninotar@mail.ru

Ткаченко Ирина Дмитриевна — научный сотрудник высшей категории Отдела специализированного хранения Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. iriser@inbox.ru

Толстикова Анна Вадимовна — художественный руководитель Творческого объединения AGORApro. tolstikanna@yandex.ru

Улемнова Ольга Львовна — ведущий научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, кандидат искусствоведения. oulemnova@mail.ru

Файс-Леутская Оксана Давидовна — старший научный сотрудник Центра Европейских исследований Института Этнологии и Антропологии РАН, кандидат исторических наук. oxana-fais@yandex.ru

Федорова Марина Владиславовна — научный сотрудник ведущей категории Отдела этнографии народов Сибири и Дальнего Востока Российского этнографического музея. fedorovarme@mail.ru

Филиппова Галина Станиславовна — доцент кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет». gali.fl@mail.ru

Харитоновая Алла Сергеевна — специалист экспозиционно-выставочного отдела БУ «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск). alladi@inbox.ru

Хованчук Ольга Александровна — доцент кафедры японоведения ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет», кандидат исторических наук. komanchister@gmail.com

Холодная Вера Георгиевна — научный сотрудник высшей категории Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. vkhodolnaia@yandex.ru

Хорошилова Ольга Андреевна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат искусствоведения, доцент. iskusstvomag@gmail.com

Царева Елена Георгиевна — ведущий научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. celenatsar@gmail.com

Цветкова Наталия Николаевна — профессор кафедры художественного текстиля ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штигилица», кандидат искусствоведения, доцент. ts_natali@mail.ru

Целикова Александра Маратовна — студент ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский Государственный университет». ya.varen2014@yandex.ru

Черунова Ирина Викторовна — профессор ФГБОУ ВО «Донской государственный технический университет», доктор технических наук, профессор. i_sch@mail.ru

Чимпоеш Любовь Степановна — преподаватель МВУЗ «Комратский государственный университет» (Молдова), доктор филологии, доцент. lchimpoesh@mail.ru

Шапран Анна Александровна — художник-реставратор Лаборатории научной реставрации тканей Государственного Эрмитажа. Shapran_chik@mail.ru

Шатилова Людмила Ивановна — научный сотрудник Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа. shatle@mail.ru

Шашкова Виктория Николаевна — художник-конструктор «Школы-мастерской народных промыслов» (г. Урай). Angelon101@yandex.ru

Шестакова Лариса Владимировна — художник-конструктор «Школы-мастерской народных промыслов» (г. Урай). Shestakovalv81@mail.ru

Шкляева Людмила Михайловна — старший научный сотрудник Отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова академии наук Республики Татарстан, кандидат искусствоведения. Luda-next@yandex.ru

Янкина Лариса Владимировна — преподаватель кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица».

Яценко Сергей Александрович — профессор ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», доктор исторических наук, профессор. sergey_yatsenko@mail.ru

LIST OF AUTHORS

Abramova Polina — Associate Professor in the Department of Museum Sciences at FSEI HE «Kemerovo State University of Culture», PhD in Culturology. polina-glushkova@mail.ru

Albedil Margarita — Leading Researcher Fellow in Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS, Dr.in History. albedil@inbox.ru

Anishchenko Julia — Director in Creative Association AGORApr. agorapro@yandex.ru

Antipina Elena — Associate Professor in the Department of Design and Clothing Technology at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Engineering sciences. karlena@bk.ru

Aranovich Alexey — Professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», Dr.in History. aaranovitch@yandex.ru

Azarkhi Sopfia — Member of the Union of Russian Artists, Honored Worker of Culture of Russia. vip500.100@mail.ru

Baboshina Tatiana — Researcher in the Department of Western European Applied Art at The State Hermitage Museum. tanibabo@gmail.com

Balandina Galina — Head of the Club of weaving, People's master Russia. remiska.k@yandex.ru

Balashov Mikhail — Associate Professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Sciences Pedagogic. mister.balashov@bk.ru

Barash Alena — Post-graduate student in Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». alena.barash@yandex.ru

Barinov Oleg — Associate Professor in the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». oleg.barinov123@mail.ru

Bastrikova Olga — Research Fellow on Accounting and storage of museum items at the Nizhny Tagil Museum-Reserve «Gornozavodskoy Ural». vovabastrikov@mail.ru

Berman Elena — Associate Professor in the Department of Jewelry Design and Technology at FSEI HE «Irkutsk National Research Technical University», PhD in Engineering sciences. lena.berman.amanut@gmail.com

Bliumin Marina — Head of the New Acquisition Department at The State Hermitage museum, PhD in Art History. mariblu@mail.ru

Bufeeva Irina — Associate Professor in the Department of Art History of the Institute of arts at FSEI HE «Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)». Irina. bufeeva@yandex.ru

Cherunova Irina — Professor in FSEI HE «Don State Technical University», Dr.in Engineering sciences, Professor. i_sch@mail.ru

Chimpoesh Liubov — Lecturer in MHEI «State University in Komrat» Republic of Moldova. lchimpoesh@mail.ru

Davudov Sohrab Asadullah — Senior Lecturer in the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». kdk@ghpa.ru

Denisova Olga — Designer of the Fashion Information Center of SPSUITD, Post-graduate student in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». denicova@gmail.com

Dmitriev Vladimir — Top-grade Researcher in the Department of the Caucasus and Central Asia and Kazakhstan at The Russian museum of Ethnography, Dr.in History. dmitriev_home@mail.ru

Dulneva Anna — Senior Research Fellow in The Ryazan Historical and Architectural Museum-Reserve. dulneva.anna@yandex.ru

Dyakova Elena — Research assistant in the Russian Museum of Ethnography. Dyiakova_elena@inbox.ru

Elizarov Andrey — Associate Professor in the Fashion Design Department at the FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Arts History. elandr20051@yandex.ru

Emelyanenko Tatyana — Senior Researcher in The Russian Museum of Ethnography, Dr.in History.rem.tatyana@mail.ru

Ezhikova Elena — Associate Professor in the Department of Fashion design at FSEI HE «Ural state University of architecture and art». yel3005@mail.ru

Fais-Luetskaia Oxana — Senior Researcher Fellow in the Center of European Studies, Institute at Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences, PhD in History. oxana-fais@yandex.ru

Fedorova Marina — Leader Research Fellow in the Department of ethnography of the peoples of Siberia and Far East at The Russian Museum of Ethnography. fedorovarme@mail.ru

Filippova Galina — Associate Professor in the Fashion Design Department at FSEI HE «Ural State University of Architecture and Art». gali.fl@mail.ru

Gabriel Galina — Head of the Department of Art History at FSEI HE «Saint-Petersburg State Institute of Culture», PhD in Art History, Professor. gabrielart@mail.ru

Galkina Maria — Teacher of additional education in Arts and crafts studio, Moscow School No. 149. Folk.msk@mail.ru

Ganina Lyubov — Research fellow in the Department of Ethnography of the Peoples of the Belarus, Ukraine and Moldova at the Russian Museum of Ethnography. lg1selena@gmail.com

Gerasimova Natalia — Research Fellow in the Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, PhD in Art History. natal-040183@mail.ru

Gnatyuk Oksana — Associate Professor in the Fashion Design Department at FSEI HE «Ural State University of Architecture and Art». gnatyuko@mail.ru

Gorožhanina Svetlana — Head of the Department of Russian Folk, Decorative and Applied Art of the 18th — 21st cc. at The Sergiev Posad State History and Art Museum-Preserve, PhD in Arts History. nht-museum@yandex.ru

Ignatieva Tatiana — Assistant professor in the Department of Art History at FSEI HE «Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)», PhD in Cultural Studies. Ignatieva_muzey@mail.ru

Ignatova Mariia — Co-leader in the folklore-ethnographic ensemble «Peregoda», Graphic designer. m.i.ignatova@mail.ru

Isupova Ekaterina — Post-graduate student, Deputy Head of the Organizational and Reference Department of the Coordination and Reception Department, Deputy Director of the School of Business Communications at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». Isupova9393@mail.ru

Kalashnikova Natalia — Head of the Department of ethnography of the peoples of the Belarus, Ukraine and Moldova at the Russian Museum of Ethnography, Dr. in Cultural Studies, Professor. ethnonataly@mail.ru

Kalmykova Alesya — Further education tutor in SBE I for FE of Moscow «Palace of Children and Youth on Miussah». kalmykva.alesja@rambler.ru

Kamalieva Aigule — Head of Department State unitary enterprise Bashkir art crafts «Agidel» of the Republic of Bashkortostan, PhD in Engineering sciences. kamalieva-vak@yandex.ru

Karapetova Irina — Leader Research Fellow in the Department of ethnography of the peoples of Siberia and Far East at The Russian Museum of Ethnography. karapetovaia@yandex.ru

Karyuk Tamara — Post-graduate student in FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». tamarakaryuk1008@gmail.com

Kharitonova Alla — Specialist in creative genres in the exposition and exhibition department of the BU «Center for Arts and Crafts Russia» (Khanty-Mansiysk). alladi@inbox.ru

Kholodnaia Vera — Leader Research Fellow in The Russian Museum of Ethnography. vkhodnaia@yandex.ru

Khoroshilova Olga — Associate Professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Art History, Associate Professor.

Khovanchuk Olga — Associate Professor in the Department of Japanese studies at FSAEI HE «Far Eastern Federal University», PhD in History. komanchister@gmail.com

Kimeeva Tatyana — Associate Professor in the Department of Museum Sciences at FSEI HE «Kemerovo State University of Culture», Dr.in Cultural Studies, Professor. tat-kimeeva@mail.ru

Kislukha Lyudmila — Senior Research Fellow in the GBUK AR «State Museum Association “Artistic Culture of the Russian North”», PhD in Art History. Kislukha.lf@mail.ru

Klygina Irina — Senior Research Fellow in the Department of Russian Folk, Decorative and Applied Art of the 18th — 21st cc.at The Sergiev Posad State History and Art Museum-Preserve. arct14@mail.ru

Kochkorbaeva Chinara — Head of the Department in Kyrgyz-Uzbek International University. chk_1181@mail.ru

Kokoreva Ludmila — Professor in the Fashion Design Department at FSEI HE «Ural State University of Architecture and Art», PhD in Sociology, Professor. fashiondo@usaaa.ru

Kolchina Elena — Head of the Department of ethnography of the peoples of the Volga and Ural at The Russian Museum of Ethnography. kolchina-e@mail.ru

Kondakova Yulia — Associate Professor in the Department of Social Sciences and Humanities at FSEI HE «Ural State University of Architecture and Art», PhD in Philology, Associate Professor. jkondakova@yandex.ru

Korenev Dmitriy — Associate Professor in the Department of History and Museum Sciences FSEI HE «Orel State University named after I. S. Turgenev», PhD in History. ogik.ekzamen-20@yandex.ru

Korobova Elena — Master in FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». helenagauguin@bk.ru

Koroleva Larisa — Head of the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design», PhD in Art History, Professor. Ershov10@mail.ru

Koroleva Svetlana — Associate Professor in the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». svetakoroleva111@mail.ru

Korolkova Liudmila — Leader Research Fellow in the Department of ethnography of the peoples of the North-West of Russia and Baltics at The Russian Museum of Ethnography, PhD in History. korolkoval@list.ru

Kosourova Tatiana — Head of the Sector of the Department of Western Europe applied arts of The State Hermitage, PhD in Art History. tat888kos@gmail.com

Kovaleva Tatiana — Professor in the Department of Interior and Equipment at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design»; Associate Professor in the Department of Art History and Art Theory at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Art History, Associate Professor. tvk158@mail.ru

Kovaljova Natalija — Head of the Department of Folk Art, Custodian of Textile and Costume funds at The State Russian Museum. kovaljova_n_i@mail.ru

Krasnodembskaya Nina — Senior Research Fellow in the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS, PhD in Philology, Dr.in History. nigekrasno@mail.ru

Krestovskaya Nadezda — Research fellow in the Department of Folk Art at The State Russian Museum. maikakrest@gmail.com

Kubel Elena — Research Fellow in the Department of ethnography of the peoples of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography. elenakubel@yandex.ru

Kurbatov Alexander — Leader Research Fellow in the Institute for History of Material Culture of the RAS, Dr.in History. alkurba@rambler.ru

Kurbatova Anna — Associate professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». akk60@inbox.ru

Kuznetsova Maya — Associate professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Art History, Associate professor. maya.mail2@rambler.ru

Lyashchenko Olga — Textile designer in «LOMM lab studio». Lyashchenkoolya97@gmail.com

Malashina Snezhana — Artistic Director, Director OOO «New idea». newidea35@yandex.ru

Mamleeva Elvira — Responsible Custodian of the collections «Decorative and applied art» and «Bashkir folk art» of the accounting and storage department of the Bashkortostan State Art Museum named after M. V. Nesterov. abc-2007@mail.ru

Marchenko Maria — PhD in Art History. mariamarchenko-mari@mail.ru

Marnitcyna Ekaterina — Associate Professor in Foreign Languages Department at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Philology. Marn.ekaterina@gmail.com

Masaltseva Sofia — Senior lecturer ООО «Umax». ofrova.sonya@gmail.com

Miron Marina — Manager in Association of Tourism Development in Moldova, Dr.in History. marinamiron.72@mail.ru

Miron Viorel — CEO in Association of Tourism Development in Moldova, Dr.in Economy. viorelmiron7@yahoo.com

Mitrofanova Natalya — Associate Professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design»; Associate Professor in the Department of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University», PhD in Art History, Associate Professor. mitfam@mail.ru

Mustafaev Nazim — Shoe collector. nazim@shoe-icons.com

Nazarova Maria — Associate Professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». fantomascha@gmail.com

Nesterova Maria — Associated Professor in the Department of Computer Graphics and Design at FSEI HE «Saint-Petersburg State Institute of Cinema and Television», PhD in Art History, Associated Professor. Nesterova_m@inbox.ru

Nevelskaia Ekaterina — Studio Irina Vlasova. nevelkat@gmail.com

Neverova Irina — Associate Professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Cultural studies. irinaneverova@rambler.ru

Nikitin Anton — Junior Researcher in the National museum of the Republic of Tatarstan. anton.nikitin.14@mail.ru

Nikolaeva Irina — leader, teacher of the Creative Workshop «TREE». zolotoshvea@yandex.ru

Ninburg Maya — Specialist in accounting of museum objects at The National Pushkin Museum. m.ninburg@gmail.com

Novik Alexander — Head of the Department of European Studies in The Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS. PhD in History, Associated Professor. njual@mail.ru

Okolelykh Natalia — Director in the Workshop «New ethnography». onatka@narod.ru

Ondar Aniela Borisovna — Associate Professor in the Department of Technology and Entrepreneurship at FSEI HE «Tuva State University», PhD in Cultural Studies, Associate Professor. aniela.ondar@mail.ru

Pavlova Anzelika — Head of the Department of History and Psychology at FSEI HE «Povolzhskiy State Technical University», Dr.in History, Associated Professor. angpan@rambler.ru

Pesetskaya Aleksandra — Research Fellow in the Department of ethnography of the peoples of the Volga Region and Ural at The Russian Museum of Ethnography. sanny341@yandex.ru

Pismenskaya Elena — CEO «Kids Fashion Retail», Lecturer at the Center for Creative Industries (MBA program «Fashion Industry») at Lomonosov Moscow State University, PhD in Physical and Mathematical Sciences. pismenskaya@mail.ru

Plotnikova Yulia — Leading Researcher Fellow, Curator of costumes and accessories, in the Department of Russian Culture History at The State Hermitage, PhD in Art History. plotnikova@hermitage.ru

Podgornaya Vera — Manager in The State Hermitage Museum Volunteer Service. vpodgor@hotmail.com

Popova Larisa — Head of the Department Department of ethnography of the peoples of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography. Rem_larisa@mail.ru

Pudakova Olga — Teacher of the highest category of the Art School «DA-DA», Honored artist of the R Federation. pudakovaolia@yandex.ru

Sadickova Sevil Yusif gizi — Head of the Department of Art History at Azerbaijan State Academy of Arts, Dr.in Art History, Professor. ss57@list.ru

Safronova Maria — Associate Professor in the Department of Design and Clothing Technology at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Engineering sciences. mariasafronova@ya.ru

Sakharova Oxana — Head of the Department of Decorative and Applied Arts in The Ryazan Historical and Architectural Museum-Reserve. oksakharowa@yandex.ru

Savina Natalia — Senior Lecturer in FSEI HE «Ivanovo State Polytechnic University», PhD in Art History. kletov@mail.ru

Semenova Yuliya — Master in FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». Julsem99@mail.ru

Semina Nanalia — Associate Professor in the Department of Art, Latest Design Technologies and Art Education at FSEI HE «Pyatigorsk State University», PhD in History. seminanb@gmail.com

Shapran Anna — Artist-restorer in the Laboratory for scientific restoration of tissues at The State Hermitage. Shapran_chik@mail.ru

Shashkova Victoria — Designer in the «School-workshop of folk crafts» (Urai). Angelon101@yandex.ru

Shatilova Liudmila — Research Fellow in the Department of Western European art decorative at The State Hermitage Museum. shatle@mail.ru

Shestakova Larisa — Designer in the «School-workshop of folk crafts» (Urai). Shestakovalv81@mail.ru

Shklierova Liudmila — Senior Research Fellow in the Department of Fine and Decorative Arts at the Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, PhD in Art History. Luda-next@yandex.ru

Skorobogatykh Irina — Head of the Department of marketing at FSEI HE «Plekhanov Russian University of economics», Editor-in-chief of «Marketing and Marketing Research» Journal Grebennikov Publishing house. Dr.in Economic Sciences. skorobogatykh.ii@rea.ru

Slastnikova Liudmila — Leader research fellow in the Department of ethnography of the peoples of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography. l_slastnikova@mail.ru

Smirnov Aleksey — Associate Professor in the Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». Dr.in Philosophy, Associate Professor. darapti@mail.ru

Smirnova Vera — Junior Research Fellow in «Creative laboratory» department at «International Design School — XXI», Media Communications master. faristocracy@gmail.com

Soboleva Elena — Senior Research Fellow in Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS, PhD in History. soboleva@kunstkamera.ru

Sorokina Marina — Leading Researcher Fellow in the Department of Folk at The State Russian Museum, PhD in Art History. sorokinama@mail.ru

Sorokotiagina Elena — Associate Professor in the Costume Design Department at FSEI HE «Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)», PhD in Engineering sciences. Associate Professor. elena.msudt@yandex.ru

Starostina Olga — Leading Researcher Fellow in the Department of ethnography of the peoples of Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography, PhD in History. starostinaov73@mail.ru

Stasevich Inga — Senior Research Fellow in the Department of Central Asia Ethnology at Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS, PhD in History. stinga73@mail.ru

Stepanova Irina — Co-leader in the folklore-ethnographic ensemble «Peregoda», Graphic designer. m.i.ignatova@mail.ru

Stepanova Yuliya — Associate Professor in the Department of the History at FSEI HE «Tver State University», PhD in History. m000142@mail.ru

Svatkova Nataliya — Designer artist in BU KhMAO-Yugra «Center of folk arts and crafts». natalia_mega@mail.ru

Sysoeva Elena — Director MBIC «Babushkino District Historical Museum». lena_sysoeva@mail.ru

Tarasova Nina — Head of the Sector Decorative Arts, costume curator in Department of Russian History and Culture at The State Hermitage Museum, PhD in History. ninotar@mail.ru

Tkachenko Irina — Leader Research Fellow in the Department of specialized storage at The Russian Museum of Ethnography, PhD in History. iriser@inbox.ru

Tolstikova Anna — Art director in Creative Association AGORApr. tolstikanna@yandex.ru

Tsareva Elena — Leader research fellow in Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS. celenatsar@gmail.com

Tselikova Aleksandra — student in FSEI HE «Saint-Petersburg State University». ya.varen2014@yandex.ru

Tsvetkova Natalia — Professor in the Department of Artistic Textile at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design», PhD in Art History, Associate Professor. ts_natali@mail.ru

Ulemnova Olga — Leader Research Fellow in the Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, PhD in Art History. oulemnova@mail.ru

Vereshchaka Tatyana — Associate Professor in the Department of Design and Clothing Technology at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Engineering sciences. vereshchakat@mail.ru

Vershinina Natalya — Research fellow, curator of Costume Collection of the State Museum-Reserve «Pavlovsk», PhD in Art History. vershinina@pavlovskmuseum.ru

Vlasova Irina — Associate Professor in the Department of Technology, Fine Arts and Design at FSEI HE «Petrozavodsk State University», PhD in Sciences Pedagogic. dentelle@yandex.ru

Vodinchar Elena — Chief Assistant at the Institute of Ethnology and folkloristics with the Ethnographic Museum of the Bulgarian Academy of Sciences, PhD in History. v_olena@abv.bg

Vorobyeva Tatiana — Lecturer in SEI SVE «Novocherkassk Industrial and Humanitarian College», PhD in Engineering sciences. tyvorobyeva@yandex.ru

Voytova Ekaterina — Master of the Department of Art History at FSEI HE «Saint-Petersburg State Institute of Culture». tea_80@inbox.ru

■ МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Yankina Larisa — Lecturer in the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». ilariaiankina@gmail.com

Yatsenko Sergey — Professor in FSEI HE «Russian State University for the Humanities», Dr. Hab. (History), Professor. sergey_yatsenko@mail.ru

Zagrebin Oleg — Director of the Institute of Fine Arts at FSEI HE «Ural State University of Architecture and Art», PhD in Architecture, Professor. oleg051261@gmail.com

Zagreбина Natalya — Associate Professor of the Department of Compositional and Artistic Training at FSEI HE «Ural State University of Architecture and Art». n.zagr@mail.ru

Zasetskaia Marina — Research Fellow of the leading category in the Department of ethnography of the peoples of North-West and Baltic Regions at the Russian Museum of Ethnography. merjamz@mail.ru

Zaust Sofia — Associate Professor in the Department of Pedagogy and Psychology of Vocational Education at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Art History. sofiam00@mail.ru

Zhabreva Anna — Bibliographer and Research fellow in The Library of Russian Academy of Science, PhD in Sciences Pedagogic. annazhabreva@mail.ru

Zyrina Mariya — Associate Professor in the Department of Environment design at FSEI HE «Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)», PhD in Engineering sciences. maria.zyrina@gmail.com

Содержание

«МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, 2022» 5

КОСТЮМ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Азархи С. В.

РЕФОРМА РАЙМОНДА ДУНКАНА 6

Бараш А. Ю.

ОТБРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В РУССКОМ КОСТЮМЕ КОРМИЛИЦЫ ... 12

Берман Е. А.

ОБРУЧАЛЬНОЕ КОЛЬЦО С БРИЛЛИАНТОМ — ОТ ЕДИНИЧНОГО АЛМАЗА
ДО АЛМАЗНО-БРИЛЛИАНТОВОЙ МОНОПОЛИИ..... 17

Верещака Т. Ю.

АНТРОПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ФИГУР С XIX ВЕКА ДО НАШИХ ДНЕЙ 22

Вершинина Н. М.

МОДА В РОССИИ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ АННЫ ИОАННОВНЫ 26

Коробова Е. А., Сафронова М. В.

ИСТОРИЯ БЮСТГАЛЬТЕРА 31

Курбатова А. К.

ГАЛАНТЕРЕЙНОЕ ПРОИЗВОДСТВО И «УЧЕНЫЕ РИСОВАЛЬЩИКИ» В РОССИИ
НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ 36

Мустафаев Н. С.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОЙ ОБУВИ XVIII ВЕКА 40

Назарова М. С.

«ВОСТОЧНЫЙ КОСТЮМ» И ОБРАЗ ОРФЕЯ В ЖИВОПИСИ ХРИСТИАНСКИХ
КАТАКОМБ В РИМЕ 45

Нестерова М. А.

МОДНЫЙ ДОМ «МОРЭН-БЛОССЬЕ»: ТРАДИЦИИ
И ИННОВАЦИИ В ЕВРОПЕЙСКОМ КОСТЮМЕ 1910-Х ГОДОВ 50

Никитин А. А.

ВИЗАНТИЙСКИЙ КОСТЮМ В ТРУДАХ Д. Ф. БЕЛЯЕВА 55

Новик А. А.

БИТВА ЗА ХИДЖАБ: ГОЛОВНОЙ УБОР МУСУЛЬМАНОК НА ЗАПАДНЫХ
БАЛКАНАХ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА 59

Садыхова С. Ю.

МУЖСКИЕ ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ СРЕДНЕВЕКОВОГО АЗЕРБАЙДЖАНА
СЕФЕВИДСКОГО ПЕРИОДА 64

Смирнова В. Е.

ОБРАЗ НАДЕЖДЫ ЛАМАНОВОЙ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА. 68

Степанова Ю. В.

СЕРЬГИ С ЯРУСНЫМИ ПОДВЕСКАМИ XVII–XIX ВВ. ИЗ ВЕРХНЕВОЛЖЬЯ: АТРИБУЦИЯ ЛОКАЛЬНОГО ТИПА УКРАШЕНИЙ. 73

Фаис-Леутская О. Д.

ПОЯВЛЕНИЕ ИСЛАМСКИХ МОТИВОВ В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ ИТАЛИИ: ИСТОКИ ФЕНОМЕНА И РЕАКЦИЯ СОЦИУМА 78

Хорошилова О. А.

КРЫМСКАЯ ВОЙНА В ВОЕННОМ И СВЕТСКОМ КОСТЮМЕ ЕВРОПЫ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА 83

Царева Е. Г.

ИСТОРИЯ В ПОДКЛАДКАХ. ВЕРХНЯЯ ОДЕЖДА ГОРОДСКОГО НАСЕЛЕНИЯ МАВЕРАННАХРА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА 88

Яценко С. А.

КОСТЮМ В ИСКУССТВЕ КОЧЕВНИКОВ ЮЖНОГО УРАЛА V–IV ВВ. ДО Н. Э. 93

РЕКОНСТРУКЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА

Аранович А. В.

ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ РУССКОГО ВОЕННОГО КОСТЮМА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В. 97

Власова И. А., Невельская Е. Л.

ДЕКОРИРОВАНИЕ КОСТЮМА ЗОЛОТО-СЕРЕБРЯНЫМ КРУЖЕВОМ 102

Галкина М. В., Масальцева С. А.

ИЗГОТОВЛЕНИЕ РЕПЛИК РУССКИХ КРЕСТЬЯНСКИХ ГОЛОВНЫХ УБОРОВ XIX ВЕКА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ АВТОМАТИЗИРОВАННОЙ ВЫШИВКИ 108

Калмыкова А. С.

ТКАЧЕСТВО И РУЧНОЕ ПЛЕТЕНИЕ В КАЛМЫЦКОМ ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ . . . 113

Камалиева А. С.

ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА СЕВЕРО-ВОСТОЧНЫХ БАШКИР ГУБ БХП «АГИДЕЛЬ» НА ОСНОВЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ОРНАМЕНТА БАШКИРСКОЙ ТАМБУРНОЙ ВЫШИВКИ 117

Кимеева Т. И. Абрамова П. В.

ПРОБЛЕМА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА В РЕКОНСТРУКЦИИ СЕЗОННОЙ ОБЯРДНОСТИ КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ КУЗБАССА. 121

Корнев Д. М.

ОЖЕРЕЛЬЯ В РУССКОМ МУЖСКОМ КОСТЮМЕ XVI–XVII ВВ. 125

| | |
|---|-----|
| Курбатов А. В. ОБУВЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI В. ИЗ ИВАНГОРОДСКОЙ КРЕПОСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ РАСКОПОК 2020 Г.) | 131 |
| Николаева И. О. ОСОБЕННОСТИ УЗОРА И ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ШИТЬЯ НА ОЧЕЛЬЕ ШЕНКУРСКИХ КОКОШНИКОВ | 136 |
| Ондар А. Б. РЕКОНСТРУКЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ТУВИНСКОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ | 141 |
| Сваткова Н. Г. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ УГОРСКОГО ЮВЕЛИРНОГО УБОРА СРЕДНИХ ВЕКОВ ПО МОГИЛЬНИКУ КИНЯМИНСКИЙ II | 145 |
| Тарасова Н. И., Шапран А. А. КАФТАН ИЗ КОЛЛЕКЦИИ «ГАРДЕРОБ ПЕТРА I» | 150 |
| Холодная В. Г. К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ И МЕСТЕ БЫТОВАНИЯ РУССКИХ ЦЕПЕЙ С ПУГОВИЦАМИ ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ ... | 154 |
| Шашкова В. Н. ВЫШИТЫЕ ОБРЯДОВЫЕ ПЛАТКИ ОСТЯКОВ, ВОГУЛОВ | 159 |
| Шестакова Л. В. ПЛАТКИ ОСТЯКОВ, ВОГУЛОВ | 163 |
| ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН БЛИЖНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ | |
| Баландина Г. М. «ГРЕБЕШОК, ГРЕБЕНОЧКА, КОСЯЧОК, ЗАСЛОНОЧКА» — РЕКОНСТРУКЦИЯ ПИНЕЖСКОГО ТКАНОГО ПОЯСА | 167 |
| Бастрикова О. А. КОСТЮМ ГОРНОЗАВОДСКОГО НАСЕЛЕНИЯ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ ... | 173 |
| Водинчар Е. КУЛЬТУРНАЯ БИОГРАФИЯ ОДНОГО БОЛГАРСКОГО КОСТЮМА ИЗ БЕССАРАБИИ ... | 178 |
| Ганина Л. Г. ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ БИСЕРНЫХ УКРАШЕНИЙ ПОДОЛЬСКОЙ ГУБЕРНИИ | 183 |
| Герасимова Н. В. СОВРЕМЕННЫЙ ТАТАРСКИЙ ЭТНОКОСТЮМ | 188 |
| Горожанина С. В. К ИСТОРИИ СТЕКОЛЬНО-КАМУШНЫХ ПРОМЫСЛОВ ДМИТРОВСКОГО И КЛИНСКОГО УЕЗДОВ МОСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ | 192 |

Дульнева А. С., Сахарова О. М.

КУСТАРНЫЙ МУЗЕЙ КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ
КОЛЛЕКЦИИ РЯЗАНСКОГО ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА . . . 197

Дьякова Е. В.

КОСТЮМЫ ЖИТЕЛЕЙ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЦИИ НА ФОТОГРАФИЯХ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Я. Ф. ГОЛОВАЦКОГО 201

Емельяненко Т. Г.

ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА НАРОДОВ
СРЕДНЕЙ АЗИИ (1890–1980-Е ГГ.): ПО МАТЕРИАЛАМ РОССИЙСКОГО
ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ 206

Калашникова Н. М.

ВЫСТАВКА «В ГАРМОНИИ С ПРИРОДОЙ» (ЭКОМАТЕРИАЛЫ В ОДЕЖДЕ
НАРОДОВ ЕВРАЗИИ) 211

Карапетова И. А., Федорова М. В.

ПЛАТОК В КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ СИБИРИ. 215

Клыгина И. С.

ПРАЗДНИЧНАЯ И СВАДЕБНЫЕ ТРАДИЦИОННЫЕ МУЖСКИЕ РУБАХИ ТВЕРСКОЙ
ГУБЕРНИИ В СОБРАНИИ СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА 220

Крестовская Н. О.

НИЖЕГОРОДСКИЕ ШУГАЙ И ХОЛОДНИК ИЗ СОБРАНИЯ БЫВШЕГО МУЗЕЯ
УЧИЛИЩА А. Л. ШТИГЛИЦА 225

Кубель Е. Л.

ГОЛОВНЫЕ ХАЛАТООБРАЗНЫЕ НАКИДКИ КАРАКАЛПАЧЕК (ПО МАТЕРИАЛАМ
СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ). 229

Мамлеева Э. Р.

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ БАШКИРСКОЙ ЖЕНЩИНЫ В КОЛЛЕКЦИИ
НАРОДНОГО ИСКУССТВА СОБРАНИЯ БГХМ ИМ. М. В. НЕСТЕРОВА. 234

Павлова А. Н.

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ С ЛОПАСТЬЮ ВОЛГО-КАМСКОГО РЕГИОНА 238

Песецкая А. А.

МАРИЙСКОЕ УКРАШЕНИЕ ЛУКЧАН 243

Попова Л. Ф.

МЕХ И ШКУРЫ В ТРАДИЦИОННОМ КАЗАХСКОМ КОСТЮМЕ
XIX — ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX В. 247

Сёмина Н. Б.

ЭСТЕТИКА И МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА ТРАДИЦИОННОГО
ЖЕНСКОГО АДЫГСКОГО КОСТЮМА 252

Сластникова Л. А.

ВЛИЯНИЕ «ГОРОДСКОЙ МОДЫ» НА ТРАДИЦИОННЫЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ
КРЫМСКИХ ТАТАР В НАЧ. XX В. 256

Стасевич И. В.

КИРГИЗСКИЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ В КОЛЛЕКЦИЯХ К. К. ЮДАХИНА
ИЗ СОБРАНИЯ ПЕТЕРБУРГСКОЙ КУНСТКАМЕРЫ 260

Степанова И. Г., Игнатова М. И.

ЖЕНСКИЕ ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ УРАЛЬСКИХ И ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАЧЕК:
УРАЛЬСКАЯ СОРОКА, КОСЫНКА, САКМАРСКАЯ КАРДОНКА 264

Сысоева Е. С.

ТРАДИЦИОННЫЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ ЛЕДЕНГСКОГО КРАЯ ВОЛОГОДСКОЙ
ГЕБЕРНИИ 268

Чимпоеш Л. С.

ТРАДИЦИОННЫЕ УКРАШЕНИЯ В НАРЯДЕ ГАГАУЗСКИХ ЖЕНЩИН 273

Шкляева Л. М.

НАРОДНЫЙ КОСТЮМ ТАТАР КИРОВСКОЙ ОБЛАСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ
ЭКСПЕДИЦИИ ИЯЛИ ИМ. Г. ИБРАГИМОВА АН РТ 2017 Г.) 278

ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ**Толстикова А., Анищенко Ю.**

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПРОЕКТ ПЛАТОКВИЛТ. 282

Загребин О. В., Загребина Н. М.

ЛОСКУТНАЯ АППЛИКАЦИЯ КАК СРЕДСТВО АВТОРСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ. 286

Карюк Т. А., Цветкова Н. Н.

МАРИАННА СТЕНГЕЛЛЬ: ОСОБЕННОСТИ ПРАКТИЧЕСКОЙ
И ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 290

Кочкорбаева Ч. Т., Черунова И. В.

ВЫБОР ЭКО-ВОЛОКНА С ЦЕЛЬЮ ВЫРАБОТКИ ТЕКСТИЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ
ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ 295

Краснодембская Н. Г., Соболева Е. С.

ТЕКСТИЛЬ ШРИ ЛАНКИ: О ТКАЦКИХ ТРАДИЦИЯХ СИНГАЛОВ. 300

Митрофанова Н. Ю.

«ПЕСНЬ МИРА» Ж. ЛЮРСА КАК «ЭПИЧЕСКОЕ МНОГОГОЛОСЬЕ» 305

Околелых Н. Б.

ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ ВЫШИВКИ В ИЗГОТОВЛЕНИИ
СЦЕНИЧЕСКОЙ ВЕРСИИ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА. 310

Подгорная В. В.

«ПРИЧУДЛИВЫЕ ФУРИИ» В «ГАРДЕРОБЕ ПЕТРА I». ЕВРОПЕЙСКИЕ ШЕЛКА
С ЭКЗОТИЧЕСКИМ УЗОРОМ 315

Савина Н. В.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ РИСУНОК ИВАНОВСКОГО НАБИВНОГО ТЕКСТИЛЯ ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА 321

ДИЗАЙН КОСТЮМА И МОДА В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ

Баринов О. Ю.

АРТ-ДИЗАЙН КАК АКТУАЛЬНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ОДЕЖДЫ. 325

Гнатюк О. А., Кондакова Ю. В.

РЕКРЕАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КАК КОММУНИКАТИВНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ
ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. 329

Давудов С. А.

ХУДОЖНИК, ХУДОЖНИК-МОДЕЛЬЕР, ДИЗАЙНЕР КОСТЮМА 333

Кокорева Л. В., Кондакова Ю. В.

РЕДИЗАЙН ТЕЛА: РАЗВИТИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ТРЕНДА 340

Кузнецова М. М.

ФОРМИРОВАНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА КОСТЮМА 344

Улемнова О. Л.

ПРИМЕНЕНИЕ ОФОРТА В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ (ИЗ ОПЫТА ГРУППЫ
«ГРАФКОМ» И ГАЛЕРЕИ «АСТИ») 350

Хованчук О. А.

ЯПОНСКАЯ РОСПИСЬ ПО ШЕЛКУ «ЮДЗЭН» В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ
И СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ. 355

РЕСАЙКЛИНГ И АПСАЙКЛИНГ

Бабошина Т. В.

СОВРЕМЕННЫЕ ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ НАЙДЕННЫХ
ОБЪЕКТОВ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА 360

Блюмин М. А.

«АПСАЙКЛИНГ»: СТАРИННЫЕ ЛОСКУТНЫЕ ВЕЩИ В МОДЕ XX–XXI ВВ. 364

Габриэль Г. Н.

TRASHION, ZERO WASTE, RECYCLING, UPCYCLING: МОДНЫЕ ТРЕНДЫ
ИЛИ ФИЛОСОФИЯ НОВОГО ЭКОСОЗНАНИЯ? 371

Денисова О. Е.

UPCYCLING В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА 377

Дмитриев В. А.

АПСКИРТИНГ И АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД 382

Елизаров А. А.

СТРАТЕГИЯ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА В ПОСТПАНДЕМИЙНУЮ ЭПОХУ . . 387

Засецкая М. Л.

АПСАЙКЛИНГ И ПЕТЕРБУРГСКИЙ СТИЛЬ В СРЕДЕ МОЛОДЕЖНЫХ СУБКУЛЬТУР
1970–1980-Х ГГ. 392

Зауст С. К.

ЭТИЧЕСКИЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ
ЭКОЛОГИЧНОЙ МОДЫ 397

Кислуха Л. Ф.

«РЕСАЙКЛИНГ» В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ТЕРЮХИНА — К ЮБИЛЕЮ
ХУДОЖНИКА-МОДЕЛЬЕРА 402

Косоурова Т. Н.

ВТОРИЧНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТКАНЕЙ И ВЫШИВОК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕКСТИЛЯ XVI — XIX ВЕКОВ (СОБРАНИЕ ЭРМИТАЖА) 406

Марченко М. А.

PLAYRECYCLING В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО МУЗЕЯ ИГРУШКИ ... 410

Плотникова Ю. В.

ПЕРЕДЕЛКА ДАМСКИХ НАРЯДОВ В ЭПОХУ РОСКОШИ (1850–70-Е ГОДЫ) 414

Сорокина М. А.

«АПСАЙКЛИНГ ПО-НИЖЕГОРОДСКИ»: НОВАЯ ЖИЗНЬ ЗОЛОТНОГО ШИТЬЯ
В НАРОДНОМ КОСТЮМЕ 418

Сорокотягина Е. Н., Зырина М. А.

ПОВТОРНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ И СТИЛЬ «ПОП-АРТ» В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ
И В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА 423

Старостина О. В.

ПОВТОРНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МАТЕРИАЛОВ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ
ТАДЖИКОВ 427

Ткаченко И. Д.

«ВТОРАЯ ЖИЗНЬ»
(НА ПРИМЕРЕ ВЕРХНЕЙ ОДЕЖДЫ КОМИ-ЗЫРЯН) 432

Шатилова Л. И.

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ПОПОНЫ С ГЕРБОМ БАРОНА КОРФА ИЗ СОБРАНИЯ
ЭРМИТАЖА 435

ДЕКОРАТИВНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИНТЕРЬЕРА**Балашов М. Е., Исупова Е. В.**

ПРЕДМЕТНО — ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА КУХОННОЙ ЗОНЫ
СОВРЕМЕННОГО ЖИЛИЩА: КОНЦЕПЦИЯ, ДЕКОР, МАТЕРИАЛЫ 439

Балашов М. Е.

ТЕКСТИЛЬ В АНГЛИЙСКОМ ИНТЕРЬЕРЕ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ РОЖДЕНИЯ СТИЛЯ. 444

Войтова Е. А., Габриэль Г. Н.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФЛОРАЛЬНЫХ МОТИВОВ В РУССКИХ ДЕКОРАТИВНЫХ
ТКАНЯХ НАЧАЛА XX ВВ. 450

| | |
|---|-----|
| Ковалева Т. В. ДЕКОРАТИВНЫЕ ФОРМЫ В УБРАНСТВЕ ИНТЕРЬЕРА КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ | 455 |
| Королькова Л. В. ИНТЕРЬЕРНЫЙ И ЛИТУРГИЧЕСКИЙ ТЕКСТИЛЬ В ХРАМАХ ЮГО-ВОСТОЧНОГО ПРИЛАДОЖЬЯ (XVII–XIX ВВ.) | 459 |
| Мирон М. В., Мирон В. И. ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕКСТИЛЬ В ИНТЕРЬЕРЕ АГРОПАНСИОНОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА | 464 |
| Смирнов А. В., Целикова А. М. КОВЕР КАК ЭЛЕМЕНТ ИНТЕРЬЕРА КВАРТИР В ДОМАХ СОВЕТСКОЙ МАССОВОЙ ЗАСТРОЙКИ | 469 |
| КУКЛЫ И МАНЕКЕНЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ | |
| Альбедиль М. Ф. ЯПОНСКАЯ КУКЛА ДЛЯ РУССКОГО ЦЕСАРЕВИЧА | 473 |
| Жабрева А. Э. ФРАНЦУЗСКИЙ КОСТЮМ В ОБРАЗАХ СУВЕНИРНЫХ КУКОЛ И ИХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ НА ПОЧТОВЫХ ОТКРЫТКАХ | 477 |
| Колчина Е. В. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУКЛЫ: ПАРАМЕТРЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ | 481 |
| Неверова И. А. СОВРЕМЕННАЯ ВАТНАЯ ЕЛОЧНАЯ ИГРУШКА В РОССИИ: ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ | 485 |
| Нинбург М. А. КУКЛЫ ЕЛЕНЫ ЯЗЫКОВОЙ-КАСТИЙО | 490 |
| МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В СИСТЕМЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА | |
| Буфеева И. Ю. ЧАСТУШКА КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА | 494 |
| Воробьева Т. Ю. ЖИВОЙ ЦВЕТ | 499 |
| Ёжикова Е. Л. ОСОБЕННОСТИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ И ХРАНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОСТЮМОВ ДЛЯ ТЕАТРА И КИНО | 503 |
| Игнатьева Т. И. СТИЛЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ НАРОДНОГО КОСТЮМА | 508 |
| Королёва Л. В., Королёва С. В. РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МОДЫ И ЗАПАДНОЕ ВЛИЯНИЕ | 512 |

| | |
|--|-----|
| Лященко О. П. НАЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ | 519 |
| Малашина С. Н. ГОЛОС РЕМЕСЕЛ ЗВУЧИТ | 524 |
| Письменная Е. Б., Скоробогатых И. И. НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ — ТРАНСФОРМАЦИЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ЭКОНОМИКИ | 529 |
| Пудакова О. В. К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. ВЕРЕЩАГИНА «МОРДОВКИ» | 535 |
| Харитонов А. С. ЭТНИЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ «СКАЗАНИЕ ЕВРЫ» | 538 |
| МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ, ИСКУССТВОВЕДОВ | |
| Ковалева Н. И. ЕВРОПЕЙСКИЕ И РУССКИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ В ОБЛАСТИ СИТЦЕПЕЧАТНОГО ДЕЛА: ОПЫТ И ТРАДИЦИИ | 542 |
| Марницына Е. С. ВНЕДРЕНИЕ ПРЕДМЕТНО-ЯЗЫКОВОГО ИНТЕГРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ | 548 |
| Семенова Ю. С., Антипина Е. С. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРЕХМЕРНОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ ОДЕЖДЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ МАГИСТРОВ | 554 |
| Филиппова Г. С. ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА КАК ИСТОЧНИКА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ | 558 |
| Цветкова Н. Н. ТЕКСТИЛЬНЫЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ В ОФОРМЛЕНИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК (НА ПРИМЕРЕ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ) | 562 |
| Янкина Л. В. РОЛЬ СЦЕНАРИЯ В ПОДГОТОВКЕ ПОКАЗА АВТОРСКОЙ ОДЕЖДЫ | 566 |
| СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ | 572 |
| LIST OF AUTHORS | 583 |

Научное издание

**МОДА И ДИЗАЙН:
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ**
МАТЕРИАЛЫ XXV МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ
Санкт-Петербург, 25–28 мая 2022 г.

Под редакцией доктора культурологии Н. М. Калашниковой

Подписано в печать 30.05.2022. Формат 60×84¹/₁₆.
Усл. печ. л. 34,99. Тираж 120 экз. Заказ № 93

Отпечатано в типографии ФГБОУ ВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26